

10.18132/LFZE.2015.1

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet és művelődés-

történeti tudományok besorolású

doktori iskola

INTERPRETÁCIÓ ÉS NOTÁCIÓ

SCHUBERT KÉSEI

ZONGORAMŰVEIBEN

TAKÁTS ZSUZSANNA

TÉMAVEZETŐ: DOLINSZKY MIKLÓS

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2014

10.18132/LFZE.2015.1

*Tábitának, mint minden ezen a tökéletlen világon*

## Tartalomjegyzék

**1. rész: Különböző kiadások eltérő olvasatai**

I. Bevezető – 1

II. Hangváltozással járó eltérő közreadói interpretációk – 9

II.1. *Analóg szöveghehelyek eltérései* – 9

II.2. *Eltérések a források között* – 14

III. Ertérő dinamikai jelzések – 20

III.1. *Crescendo-decrescendo-villák, hangsúlyok eltérő értelmezése* – 20

III.2. *Analóg szöveghehelyek egységesítése* – 22

III.3. *Dinamikai jelek hozzáadása illetve törlése* – 26

III.4. *Dinamikai jelek elhelyezése* – 30

IV. Az artikuláció eltérő értelmezései – 34

IV.1. *Artikuláció megváltoztatása* – 34

IV.2. *Legato-ívek eltérő hossza* – 35

IV.3. *Deklamált legato-ívek* – 38

V. Egymástól eltérő kottaképek a modern kiadásokban – 42

VI. Összegzés – 46

**2. rész: Schubert dinamika és tempó használata**

VII. Hangsúlyok és decrescendo-villák az autográfban – 50

VIII. Dinamikai jelzések sokrétű jelentése – 60

VIII.1. *Többszöri dinamikai kiírás* – 60

VIII.2. *Dinamikai jel mint hangszín* – 63

VIII.3. *A decrescendo többértelműsége* – 65

VIII.4. *Dinamikai jelek tempóra utaló jelentése* – 70

IX. Diminuendo – a tempó hullámozása – 73

IX.1. *Diminuendo-a tempo* – 73

IX.2. *Diminuendo mint zenei részek elválasztója* – 78

IX.3. *Diminuendo művek végén* – 79

IX.4. *Diminuendo és decrescendo különféle szerepe* – 81

IX.5. *A tempó természetes hullámozása* – 85

X. A mű szerkezetének a tempóra gyakorolt hatása – 87

XI. Összegzés – 101

Bibliográfia – 103

Felhasznált nyomtatott kiadások – 106

Diszkográfia – 108



## Faksimilék jegyzéke

C-dúr szonáta (D 840): „*Reliquie*“ *Sonate in C für Klavier D 840. Faksimile-Ausgabe nach den Autographen in Cambridge, Paris und Wien.* Herausgegeben von Hans-Joachim Hinrichsen. Verlegt bei Hans Schneider, 1992.

D-dúr szonáta (D 850): *Sonate für's Pianoforte, Gastein. Aug. 1825 Frz. Schubert mpia* (Wien: Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 19.490).

G-dúr szonáta (D 894): *Piano Sonata in G-major, op. 78 (D. 894). Facsimile of the autograph manuscript in the British Library.* Add. MS 36738 (The British Library, 1980).

Négy impromptu (D 899): cím nélkül. Pierpont Morgan Library New York, Cary Music Collection.

Négy impromptu (D 935): *Vier Impromptu's. Op. 142. Dez. 1827 Frz. Schubert mpia.* Pierpont Morgan Library New York, Cary Music Collection.

c-moll szonáta (D 958): *Drei grosse Sonaten für das Pianoforte D 958, D 959 und D 960 (Frühe Fassungen). Faksimile nach den Autographen in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek.* Verlegt bei Hans Schneider. D 8132 (Tutzing: 1987).

A-dúr szonáta (D 959): *Drei grosse Sonaten für das Pianoforte D 958, D 959 und D 960 (Frühe Fassungen). Faksimile nach den Autographen in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek.* Verlegt bei Hans Schneider. D 8132 (Tutzing: 1987).

B-dúr szonáta (D 960): *Drei grosse Sonaten für das Pianoforte D 958, D 959 und D 960 (Frühe Fassungen). Faksimile nach den Autographen in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek.* Verlegt bei Hans Schneider. D 8132 (Tutzing: 1987).

## Rövidítésjegyzék:

AU – Autográf

AU1 és AU2 – Korai autográf vázlat

AU2 vagy AU3 – Végző változat autográfja

EK – Első kiadás

NGA – Neue Schubert Ausgabe

H – Henle Verlag

WUE – Wiener Urtext Edition

K – Könnemann Music Budapest

AGA – Breitkopf & Härtel (Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe)

## Köszönetnyilvánítás

Köszönet illeti meg konzulensemét, Dolinszky Miklóst, aki nem csak nehezen hozzáférhető autográfokat és első kiadásokat osztott meg velem, hanem nagy türelemmel támogatott az írás nem mindig egyenletes útján.

Szeretnék köszönetet mondani Wagner Ritának az élénk eszmecseréért, melyek inspirálták zenei gondolataim megformálását.

Köszönöm férjemnek, Csapó Gyulának azt az áldozatos jelenlétet, mellyel lehetővé tette, hogy a lehető legtöbb időt szentelhessem dolgozatom írásának. Köszönöm, hogy még olyankor is biztatott, amikor nem láttam túl a tornyosuló feladatok erdején.

Szintén köszönet illeti Csalog Gábort, Kemenes Andrást és Kurtág Györgyöt, akik játékukkal és tanításukkal Schubert zenéjére fogékonnyá tettek. Az ő példájuk késztetett arra, hogy újabb és újabb Schubert művek megtanulása révén ezen a csodálatos felfedezőúton elinduljak, melynek gyümölcse ez az értekezés is.

Takáts Zsuzsanna, 2014. május 19.

## Bevezető

Mint az mezei viragoc,  
mint az arnyekoc,  
mint az buburec  
mint az alom,  
csak ollyac vagyunc.  
(Bornemisza Péter)

Minden zenemű, mely előadó közvetítésére szorul, kettős szűrőn halad keresztül. A művet először maga a kottakép értelmezi. A kottaképet azután az előadó értelmezi tovább.

Dolgozatom első része a különféle nyomtatott kiadások eltérő interpretációival foglalkozik, valamint azzal, hogy az eltérő közreadói döntések hogyan befolyásolják az olvasó-előadó műről alkotott képét. Míg a kiadások összehasonlítása elsősorban elemzői megközelítést igényel, addig a szerző notációjának értelmezése – mely dolgozatom második részét képezi – az előadóművész mindenkori feladata.

Választásom Schubert műveire esett, mivel előadói utasításainak rejtélyes és nem egykönnyen értelmezhető rendszere olyan izgalmas kihívásokkal van tele, melyekre előadóként az évek során magam is kerestem a lehetséges válaszokat, és ezeket írásomban szeretném olvasóimmal is megosztani. Amikor kutatunk, egy hívásnak engedünk – a komplexitás felfedezésre és párbeszédre hívó vonzerejének. Schubert teljes notációs jelrendszerének beható tanulmányozása természetesen meghaladná a jelen értekezés kereteit, ezért – s hogy mégis részletekbe menően tárgyalhassak egyes jelenségeket – úgy döntöttem, hogy dolgozatom második részében Schubert dinamikai jelzésrendszerét térképezem fel. Schubert erősen rendhagyó módon használja a dinamikai jelzéseket, s talán ez magyarázza, hogy nem sok tanulmány született eddig erről a témáról. Mivel a dinamikai jelzések sajátosan schuberti használatát nem lehet a tempóbeli kérdésektől függetleníteni, szükségszerűen tárgyalni fogom a szerző tempókezelésének az előadói gyakorlattal való kapcsolatát.

Írásom egyik törekvése, hogy eloszlassam a hiedelmeket, amelyek Schubert notációját, állítólagos tapasztalatlanságára hivatkozva, következetlennek és

pontatlannak bélyegzik.<sup>1</sup> Hasonlóan indokolatlan az a még mindig el nem osztatott Schubert-portré, amely e zenére lágy, visszahúzódó és már-már finomkodó vonásokat vetít. Reménykedem, hogy munkámból egy eleven, robusztus, hatalmas kitörésekre képes komponista arca rajzolódik ki, ami zenéjének is sajátja.<sup>2</sup> Ehhez legfontosabb eszközöm a szerzői kéziratok bemutatása és elemzése, melyek a dolgozat mindkét részének pilléreit alkotják. A modern kiadások elemzése és összevetése során kiemelten hivatkozom az autográfra, mely az esetek túlnyomó többségében segíti az egyértelmű zenei értelmezést. Schubert dinamikai jelzéseinek vizsgálatánál ugyancsak fontos az autográfval való konzultálás: az örökösen vitatott decrescendo-villa/hangsúlyjel kérdésében a szerzői kézirat minősül a leghitelesebb és leginformatívabb forrásnak.

### *Hangfelvételek elemzése*

Mivel írásom olyan témákkal foglalkozik, melyek közvetlen hatással vannak az előadói értelmezésre, ezért az egyes esetek tárgyalásakor bizonyos előadóművészek megoldásaira utalok. A kiadások közötti eltérések természetesen nem minden esetben hagynak közvetlen nyomot az előadásokon, így legfőképpen csupán a hang eltéréseket érintő példáknál tudok a hangfelvételekre hivatkozni. Ezenkívül a tempót érintő értelmezésbeli eltérések kínálják a hangfelvételek összehasonlítását. Az általam vizsgált felvételek a következők:

Malcolm Bilson – C-dúr (D 840), B-dúr (D 960), (Hungaroton, 1999. HCD 31 590), a-moll (D 845) (Hungaroton, 1998. HCD 31 589), D-dúr (D 850) (Hungaroton, 1995. HCD 31 586), G-dúr (D 894) (Hungaroton, 1996. HCD 31 588), A-dúr (D 959) szonáta (Hungaroton, 1995. HCD 31 587)

Alfred Brendel – C-dúr (D 840), a-moll (D 845), D-dúr (D 850), G-dúr (D 894), A-dúr (D 959), B-dúr (D 960) szonáta, Három zongoradarab (D 946) (Decca, London, England, 1988, 1989. 478 2622)

Radu Lupu – C-dúr (D 840) (koncertfelvétel: Ferrara Musica fesztivál, 2000, <http://www.youtube.com/watch?v=v-m3Z3yT9kw> [2014 április 14]), D-dúr (D 850) (koncertfelvétel: Ferrara Musica fesztivál, 2000, <http://www.youtube.com/>

<sup>1</sup> Ezen nézet egyik terjesztője Alfred Brendel. Lásd: Alfred Brendel, „Schubert's Last Sonatas“ in *Music Sounded Out. Essays, Lectures, Interviews, Afterthoughts* (London: Robson Books, 1991), 132.

<sup>2</sup> Ez utóbbi kép rajzolódik ki igen markáns vonalakkal Schubert ismerőseinek visszaemlékezéseiből. Lásd: Otto Erich Deutsch, coll. and ed., *Schubert. Memoirs by his Friends* (New York: The Macmillan Company, 1958).

[watch?v=mzaa4ZgP-D0](http://www.youtube.com/watch?v=mzaa4ZgP-D0) [2014 április 14]), G-dúr (D 894) szonáta (<http://www.youtube.com/watch?v=Q1cZPsqZlal> [2014 május 17])

Sviatoslav Richter – C-dúr (D 840), G-dúr (D 894) (Decca, London, England, 1994. 475 8616 DM2), a-moll (D 845), D-dúr (D 850) (Praga Digitals Reminiscences, 1956, 2012. PRD/DSD 350 067), B-dúr (D 960) szonáta (Alto, 1972, 2010. ALC 1074), Három zongoradarab (D 946) (Budapest, 1963, <http://www.youtube.com/watch?v=kEHJuiQh8MA> [No.1.], <http://www.youtube.com/watch?v=Ita8SoHnUGA> [No.2.], <http://www.youtube.com/watch?v=GhUXoBfrral> [No.3.] [2014 május 13])

Schiff András – C-dúr (D 840), a-moll (D 845), D-dúr (D 850), G-dúr (D 894), A-dúr (D 959), B-dúr (D 960) szonáta, Három zongoradarab (D 946) (Decca, London, England, 1990, 1992-1995. 478 3018 DC9)

Arthur Schnabel – D-dúr (D 850), A-dúr (D 959) (EMI, Hayes, Middlesex, England, 1937, 1939, 1992. 0077776425955), B-dúr (D 960) szonáta (1939 január, [http://www.youtube.com/watch?v=\\_pbJDwPrvus](http://www.youtube.com/watch?v=_pbJDwPrvus) [2. tétel], <http://www.youtube.com/watch?v=6zdn8—IBUE> [3. tétel] [2014 május 13])

Szász Tibor – B-dúr (D 960) szonáta (<http://www.youtube.com/watch?v=qNDp6Nj8SAI>), Három zongoradarab (D 946) (<http://www.youtube.com/watch?v=Yy4RTAIL BM>) [2014 május 13])

Szándékom minél több oldalról körüljárni az interpretációk sokféleségét, így olyan előadóművészekre is hivatkozom, akikkel csak kevés mű felvétele hozzáférhető. Az átláthatóság érdekében művek szerint is feltüntettem a felhasznált felvételeket:

C-dúr szonáta (D 840): Malcolm Bilson, Alfred Brendel, Radu Lupu, Sviatoslav Richter, Schiff András

a-moll szonáta (D 845): Malcolm Bilson, Alfred Brendel, Sviatoslav Richter, Schiff András

D-dúr szonáta (D 850): Malcolm Bilson, Alfred Brendel, Radu Lupu, Sviatoslav Richter, Schiff András, Arthur Schnabel

G-dúr szonáta (D 894): Malcolm Bilson, Alfred Brendel, Radu Lupu, Sviatoslav Richter, Schiff András

Három zongoradarab (D 946): Alfred Brendel, Sviatoslav Richter, Schiff András, Szász Tibor

A-dúr szonáta (D 959): Malcolm Bilson, Alfred Brendel, Schiff András, Arthur Schnabel

B-dúr szonáta (D 960): Malcolm Bilson, Alfred Brendel, Sviatoslav Richter, Schiff András, Arthur Schnabel, Szász Tibor

*A kottapéldákról*

Hogy a számos kottapélda közötti tájékozódást megkönnyítsem, számozásuk a fejezet és az alfejezet számozását követi, amelyekhez sorszámként egy betűt is rendelék. Ennek megfelelően a kottapélda fejléce a következő sémát követi: például „II.1.a: Szonáta A, D 959, I“ annyit jelent, hogy a II. fejezet 1. alfejezet *a* kottapéldájával van dolgunk, mely az A-dúr szonáta (D 959) első tételéből származik. Az adott kottapélda számát a főszövegben és a kottapélda fejlécén egyaránt közlöm. Amennyiben nem jelölöm meg konkrétan a forrást, a példa minden esetben NGA szövegét tartalmazza. Amikor különféle kiadások eltérő szövegét ütköztetem, vagy több kottapéldát mutatok, melyek mindegyike a külön megnevezett kiadást képviseli, vagy egyazon példában apró betűkkel tüntetem fel az egyes kiadások különféle megoldásait. A kottapéldákban piros szín emeli ki azokat az információkat, melyekről a szöveges magyarázat szól. Ahol egy kottapélda több, nem összefüggő zenei részletet (például analóg szöveghelyeket) foglal magában, ott szaggatott ütemvonallal választom el e részleteket. Az új ütemszámot ilyenkor a szaggatott ütemvonal fölött tüntetem fel.

## 1. rész: Különböző kiadások eltérő olvasatai

### I. Bevezető

A közreadó igen kényes feladata megtalálni az egyensúlyt az interpretáció és az olvasó tájékoztatása között. Számtalan esetben ugyanis döntést kell hoznia arról, hogy egy adott dinamikai jelet hova helyezzen, vagy hogy egy legato-ív hol kezdődjön és meddig tartson, mert a szerzői kézirat sokszor homályos e tekintetben. Ugyanakkor a lehető legteljesebben és sokoldalúbban tájékoztatnia kell olvasóit egy adott probléma különböző olvasatairól, egyáltalán a problematikus területekre felhívnia olvasói figyelmét anélkül, hogy jegyzetanyaga egy lexikon terjedelmével vetekedne.<sup>1</sup> Sok esetben a korai változatok eltéréseinek ismertetése is megvilágító jellegű lehet az interpretáció szempontjából.<sup>2</sup> Egy kiadás szövegközlése tehát sokszor felülbírálja az autográfot vagy más forrásokat. Mivel minden új kiadással új olvasat születik, az előadó úgy tájékozódhat a legsokoldalúbban, ha forrásanyagait kibővíti. Ennek egyik legfontosabb eleme a szerzői kézirat tanulmányozása. Fontos lehet továbbá, ha a játékos valamely műben talált jelenséghez más művekben keres párhuzamokat.

Az általam vizsgált szonáták és impromptuk esetében az autográfon és az első kiadáson kívül négy kiadást hasonlítottam össze: Neue Schubert Ausgabe (NGA)<sup>3</sup>; Henle Verlag (H)<sup>4</sup>; Wiener Urtext Edition (WUE)<sup>5</sup> Könnemann Music

<sup>1</sup> Dürr a *Letzte Hoffnung (Winterreise)* [D 911] – No.16) egy artikulációs kérdése kapcsán rámutat, hogy az a mennyiségű háttérinformáció, aminek közlése szükséges lenne ahhoz, hogy az előadó értelmezni tudja az autográfot, oly mértékben megduzzasztaná a kiadás jegyzeteit, hogy éppen a célközönség, azaz az előadó el sem olvasná. Lásd Walther Dürr, „Notation and Performance: Dynamic Marks in Schubert's Manuscripts,” in *Schubert the Progressive. History, Performance Practice, Analysis*, ed. Brian Newbould (Aldershot, England: Ashgate Publishing Ltd., 2003), 39.

<sup>2</sup> Lásd erről: Roy Howat, „What do we perform?” in *The Practice of Performance*, ed. John Rink (Cambridge: CUP, 1995), 16.

<sup>3</sup> *Franz Schubert Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VII: Klaviermusik, Abteilung 2 Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 2 Klaviersonaten II*, ed. Walburga Litschauer (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2003). *Franz Schubert Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VII: Klaviermusik, Abteilung 2 Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 3 Klaviersonaten III*, ed. Walburga Litschauer (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1996). *Franz Schubert Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VII: Klaviermusik, Abteilung 2 Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 5 Klavierstücke II*, ed. Christa Landon, Walther Dürr (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1984).

<sup>4</sup> *Schubert Klaviersonaten Band I*, ed. Paul Mies (München: G. Henle Verlag, 1961/1989). *Schubert Klaviersonaten Band II*, ed. Paul Mies (München: G. Henle Verlag, 1961/1989). *Schubert Klaviersonaten Band III*, ed. Paul Badura-Skoda (München: G. Henle Verlag, 1997). *Schubert Impromptus, Moments Musicaux*, ed. Walter Gieseking (München: G. Henle Verlag, 1948/1976).

<sup>5</sup> *Schubert Sämtliche Klaviersonaten Band II*, ed. Martino Tirimo (Wien: Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges.m.b.H. & Co., K.G., 1998). *Schubert Sämtliche Klaviersonaten Band III*, ed. Martino Tirimo (Wien: Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges.m.b.H. & Co., K.G., 1999). *Franz Schubert Impromptus D 899*, ed. Paul Badura-Skoda (Wien: Wiener Urtext Edition, Musikverlag



Budapest (K)<sup>6</sup>. Könnemann csupán a zongoraművek kiadását jelentette meg, így a szonáták kapcsán nem tudok rá hivatkozni. Törekedtem a mai előadóművészetre legnagyobb hatást kifejtő kiadásokat választani. Néha utalást teszek a Breitkopf & Härtel kiadásra (AGA),<sup>7</sup> mely első Schubert összkiadásként érdekes adalékként szolgál egyes interpretációs problémákhoz. A modern kiadások szerzői kézirattal (néhány esetben annak több változatával) és az első kiadással való összevetése gazdag, ugyanakkor kezelhető információmennyiség feldolgozását teszi lehetővé.

### I.1. Forrásanyagok ismertetése

C-dúr szonáta (D 840), forrásai:

AU, mely tartalmazza a teljes első tételt, a második tételt a 108. ütemig, a harmadik tétel Menuetto részének a 17-80. ütemét (visszatérésig) és a teljes triót. A negyedik tétel kézírata nem maradt fenn: „*Reliquie*“ *Sonate in C für Klavier D 840. Faksimile-Ausgabe nach den Autographen in Cambridge, Paris und Wien.* Herausgegeben von Hans-Joachim Hinrichsen. Verlegt bei Hans Schneider, 1992.

EK: *Letzte Sonate (unvollendet) für das Pianoforte von Franz Schubert* (Leipzig: F. Whistling, 1861).

NGA

H

WUE

D-dúr szonáta (D 850), forrásai:

AU: *Sonate für's Pianoforte, Gastein. Aug. 1825 Frz. Schubert mpia* (Wien: Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 19.490).

---

Ges.m.b.H. & Co., K.G., 1973). *Franz Schubert Impromptus D 935*, ed Paul Badura-Skoda (Wien: Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges.m.b.H. & Co., K.G., 1973).

<sup>6</sup> *Franz Schubert Klavierstücke II*, ed. Miklós Dolinszky (Budapest: Könnemann Music Budapest, 1996).

<sup>7</sup> *Franz Schubert's Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe, Serie 10: Sonaten für Pianoforte* (Leipzig: Verlag von Breitkopf & Härtel, 1888).

EK: „Seconde Grande Sonate pour le Pianoforte composée et dédiée À Monsieur C. M. de Bocklet par François Schubert. Œuvre 53 [...] Vienne, chez Maths. Artaria,“ in *Wiener Zeitung* (Wien: 8. April 1826).

NGA

H

WUE

G-dúr szonáta (D 894), forrásai:

AU2 (a teljes szonáta kézírata): *Piano Sonata in G-major, op. 78 (D. 894). Facsimile of the autograph manuscript in the British Library. Add. MS 36738* (The British Library, 1980).

AU1 (a második tétel utolsó 38 üteme, melynek utolsó 23 üteme megegyezik AU2 szövegével. AU2 kiadásában.)

EK: *Fantasie, Andante, Menuetto und Allegretto für das Piano-forte allein. Dem hochwohlgebornen Herrn Joseph Edlen von Spaun gewidmet von Franz Schubert. 78<sup>tes</sup> Werk [...]* (Wien: bei Tobias Haslinger. 11 April, 1827).

NGA

H

WUE

Négy impromptu (D 899), forrásai:

AU: cím nélkül. Pierpont Morgan Library New York, Cary Music Collection.

EK: *Impromptu pour le Piano-Forte par Franz Schubert.* (Wien: Tobias Haslinger, 1827 (Nos. 1-2), Carl Haslinger, 1857 (Nos. 3-4).

NGA

H

WUE

K

Négy impromptu (D 935), forrásai:

AU: *Vier Impromptu's. Op. 142. Dez. 1827 Frz. Schubert mpia.* Pierpont Morgan Library New York, Cary Music Collection.

EK: *4 Impromptus pour le piano composés [sic] par Fr. Schubert. Op. 142 Dediés [sic] à Monsieur Fr. Liszt.* (Wien: Diabelli & Co., 1839).

NGA

H

WUE

K

c-moll szonáta (D 958), forrásai:

AU1, amely az első tétel első 96 ütemét, a teljes második (101 ütem) és harmadik (39+30 ütem) tételt, a negyedik tétel első 69 ütemét, valamint a 243-386. ütemét tartalmazza: *Drei grosse Sonaten für das Pianoforte D 958, D 959 und D 960 (Frühe Fassungen). Faksimile nach den Autographen in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek*. Verlegt bei Hans Schneider. D 8132 (Tutzing: 1987).

EK: „Franz Schubert’s allerletzte Composition. Drei Grosse Sonaten für das Pianoforte“..., Heft 1. A. Diabelli & Co., in *Wiener Zeitung*, (Wien: 26 April 1839).

NGA

H

WUE

A-dúr szonáta (D 959), forrásai:

AU1, mely az első tétel első 114 ütemét (expoziáció), valamint a teljes második (141 ütem), harmadik (79+33 ütem) és negyedik tételt (106 illetve 292 ütem) tartalmazza. A negyedik tétel vázlata kettéágazik.

AU2, mely az első tétel első 65 üteméből, 129-199. ütemből (kidolgozás) és 331-354. ütemből (Coda) áll. (AU1 és AU2 a c-moll szonáta korai vázlataival azonos kiadásban találhatók.)

EK: „Franz Schubert’s allerletzte Composition. Drei Grosse Sonaten für das Pianoforte“..., Heft 2. A. Diabelli & Co., in *Wiener Zeitung*, (Wien: 26 April 1839).

NGA

H

WUE

B-dúr szonáta (D 960), forrásai:

AU1, mely az első tétel első 182 ütemét, illetve a 333-357. ütemét (vége), a teljes második és harmadik tételt (a második tétel 123, a Scherzo 80, a Trio 28 ütem),

továbbá a negyedik tétel 148-277. ütemét és a 489-536. ütemét (tétel vége) tartalmazza.

AU2 első tételének első 35 üteme, mely a három szonáta korai vázlatainak kiadásában szerepel. (AU1 és AU2 részlete a c-moll szonáta korai vázlataival azonos kiadásban található.)

EK: „Franz Schubert’s allerletzte Composition. Drei Grosse Sonaten für das Pianoforte“..., Heft 3. A. Diabelli & Co., in *Wiener Zeitung*, (Wien: 26 April 1839).

NGA

H

WUE

## I.2. Megjegyzések a forrásokhoz

Választásom azért ezekre a művekre esett, mert szerzői kézirataik hozzáférhetőek. Igaz, a c-moll, az A-dúr és a B-dúr szonáta esetében csupán a vázlatanyag áll rendelkezésre, mivel a végső változatok autográfjai magántulajdonban vannak és nem hozzáférhetők.<sup>8</sup> Így csupán azokban az esetekben tudok rájuk hivatkozni, amikor a modern kiadások megjegyzéseikben ismertetik a kéziratban látottakat egy-egy felmerülő probléma esetében. A későbbi kiadások eltérő döntéseit az autográfhoz viszonyítva lehetséges méltatni és értelmezni, így annak vizsgálata kulcsfontosságú a fejezet összehasonlító jellege miatt. A műveket egymáshoz közeli keletkezési idejük is összeköti.

NGA, WUE, H és K egyöntetűen a szerzői kéziratot jelölik meg kiadásaik legfontosabb forrásául. A D-dúr és a G-dúr szonáta esetében az összes modern kiadás hangsúlyosabb figyelmet szentel az első kiadás és az autográf eltéréseinek, mivel az első kiadás még Schubert életében megjelent. Érdekes módon a G-dúr szonáta Haslinger kiadónál megjelent első kiadása sokkal pontosabb és gondosabb, mint az Artariánál közzétett D-dúré. Nem szabad azonban elfelejtenünk a Schubert korabeli pontatlan kiadások kapcsán, hogy azoknak célja elsősorban nem a kézirat lehető leghívebb tükrözése volt, hanem sokkal inkább a művek eladhatósága és

---

<sup>8</sup> Floersheim Collection, Basel.

népszerűvé tétele.<sup>9</sup> A közreadás maga is interpretációs tevékenység lévén minden új kiadással feltétlenül a mű egy addig nem létező olvasata jön létre.

A D-dúr szonáta esetében a közreadók legnagyobb dilemmája, hogy az első kiadás az autográfhoz képest igen sok eltérést tartalmaz. Ezeknek egy része (elsősorban a tempójelzés, metrum és néhány előadói utasítás) nyilvánvalóan a szerzőre vezethető vissza, többségükön azonban nehéz eldönteni, hogy szándékos szerzői beavatkozásokról, vagy egyszerűen nyomdai hibákról van-e szó. A nagyszámú eltérést minden valószínűséggel az okozza, hogy léteznie kellett egy, később elveszett autográfnek, amely Schubert végső szándékát tartalmazta.<sup>10</sup> Az általam vizsgált kiadások esetében NGA egyértelműen az első kiadást, WUE a kéziratot jelöli meg elsődleges forrásként, míg H szövegközlése hol egyiknek, hol másiknak ad igazat.

A három utolsó szonáta korai vázlatok sokszor helyezik új megvilágításba a művek értelmezésbeli kérdéseit. Lapjaikon gyakran eltérő dinamikai és artikulációs jelek kísérik a végső változattal azonos szöveghelyeket. Mindez feltétlenül hozzájárulhat az adott zenei történet gazdagabb megértéséhez. Mivel azonban csupán vázlatok – és ne feledjük, hogy a három szonáta teljes megkomponálása csupán két hónapot vett igénybe, mialatt Schubert még a C-dúr vonósötös (D 956) és a később *Schwanengesang* címet kapott dalok (D 957) kottáin is dolgozott –, előadói utasításokban nem bővelkednek. Többször előfordul, hogy a vázlatok hangjai eltérnek a végső változattól, és ez nem egyszer megkérdőjelezi a végső alak helyességét. A vázlatok továbbá betekintést nyújtanak a kompozíciós folyamatba, mely által tanúi lehetünk e művek keletkezésének. A modern kiadások közül WUE a korai vázlatokat a végső változat autográfjával és az első kiadással egyenrangú forrásként kezeli, olyannyira, hogy több ízben éppen a korai vázlatokra hivatkozva hajt végre hangváltoztatásokat a végső változat ellenében.

<sup>9</sup> Carl Haslinger ebből a megfontolásból törölte ki az egyik  $\text{♩}$ -t és iratta át G-dúrba a Gesz-dúr impromptut.

<sup>10</sup> NGA és WUE egyaránt ezt feltételezi kiadásuk előszavában. (NGA: XIII, WUE: XXV)

### I.3. *Modern kiadások jellemző tulajdonságai*

NGA jegyzetanyaga magában foglalja a szerzői kéziratban (ahol létezik, a korai változatban is) található javításokat, illetve a kiadásban szereplő változtatások hivatkozásait. Összkiadáshoz méltó, alapos dokumentálása ellenére NGA az előadókat célozza meg kiadványaival, mely számtalan, a mű előadására irányuló beavatkozásában nyilvánul meg:<sup>11</sup> az analóg szöveghelyek dinamikai és artikulációs jeleinek – sokszor hangjainak is – egységesítése egyértelműen ilyen – az előadók kedvéért történt – beavatkozás. WUE megjegyzései sokszor felhívják a figyelmet régebbi kiadások, illetve analóg helyek eltéréseire. H jegyzeteit igen vékonyra teszi azon törekvése, hogy a legkorszerűbb kutatások eredményeit felhasználva, mégis a lehető legkevesebb tudományos eszközzel könnyen kezelhető, gyakorlati célú kiadványokat hozzon létre. Mindezenközben gyakran változtat meg dinamikai, artikulációs jeleket, még hangokat is az analóg szöveghelyekhez igazítva. Mivel azonban beavatkozásai sokszor hallgatólágosak maradnak, forrásaitól való eltérései számos esetben értelmezhetetlenek, sőt indoklás híján az olvasó magukról a beavatkozásokról sem szerezhet tudomást.

Schubert a visszatéréseknél sokszor nem jelölt artikulációt és dinamikát. Ilyenkor a kiadások, amennyiben feltüntetik az analógia idevágó notációját, azt általában zárójelbe teszik, kisebb betűkkel szedik, vagy szaggatott vonalakkal jelölik. NGA azonban gyakran akkor is egységesíti az analógiák eltéréseit, ha azok a szerzői kéziratban kétféleképpen kerültek lejegyzésre. H, WUE és K viszont a legtöbb esetben megőrzi a különféle írásmódot.

NGA a diminuendókat tempójelzésként kezeli.<sup>12</sup> Néhány esetben mégis csupán dinamikai jelként tünteti fel, ekkor a kiadó értelmezése szerint a diminuendo nem jár tempóváltozással. Ezek a helyek a következők: C-dúr szonáta negyedik tétel 40. ütem; D-dúr szonáta második tétel 64. ütem, harmadik tétel 66. és 256. ütem; G-dúr szonáta negyedik tétel 38. és 387. ütem; c-moll impromptu 122. ütem; Gesz-dúr impromptu 14., 22., 68. ütem; f-moll impromptu D 935 No.1 109b, 222. ütem; B-dúr impromptu 18., 36., 53. ütem; A-dúr szonáta első tétel 80. ütem (érdekes módon itt

<sup>11</sup> David Montgomery bírálja is ezért, célzott közönségének kiszélesítését üzleti fogásnak titulálva. Szavaival élve így „se hús, se hal” kiadvány jön létre. Lásd David Montgomery, *Franz Schubert's Music in Performance. Compositional Ideals, Notational Intent, Historical Realities, Pedagogical Foundations*. Monographs in Musicology No.11 (New York: Pendragon Press, 2003), 73.

<sup>12</sup> Erről bővebben lásd a Diminuendo – a tempó hullámvázása című fejezetet (73. old.).

AU1 decrescendót ír) és analóg szöveghelye: 281. ütem; negyedik tétel 206. ütem.

K kiadásában a lehető leghívebben tükrözi AU kottaképét. Ez nem csak a kezek sorok közötti megosztására érvényes, hanem a villaméretek megőrzésére is, aminek igen nagy a jelentősége az értelmezés szempontjából. Ezenfelül meghagyja AU eltérő szövegközléseit az analóg helyeken, melynek indíttatása, hogy az előadó szembesüljön ugyanazon zenei esemény különféle megjelenítéseivel.

#### *I.4. A kiadások összehasonlításánál alkalmazott szempontok*

Az alábbi fejezet NGA, H, WUE és K megoldásait veti össze egymással, a kézirattal és az első kiadással. Törekvésem nem az egyes esetek összes előfordulásának leltárszerű felsorolása, hanem az olyan példáké, amelyeknél a kiadások különbözőségei egyértelműen befolyásolják az előadást. Mivel a zenei példák sora még így is igen hosszú, az alábbi kategóriákat hoztam létre összehasonlításuk alapjául:

- a kiadások közötti hang eltérések
- dinamikai eltéréssel járó különféle kiadói döntések
- artikulációs jelek eltérését eredményező kiadói döntések
- kiadások eltérő kottaképei

A különböző csoportok létrehozásával csupán a leírtak olvasását és értelmezését szeretném megkönnyíteni, és nem önkényes kategóriákat létrehozni, melyeket vastag fal választ el egymástól. A csoportok mindig párbeszédet folytatnak az egészszel, és átjárhatóságuk magától értetődik.

## II. Hangváltoztatással járó eltérő közreadói interpretációk

Az alábbiakban olyan zenei példákat gyűjtöttem össze, amelyeknél az egyes kiadói döntések hangok megváltoztatásával járnak. A kiadások közötti hangeltérések oka számos esetben AU zenei értelemben analóg, szövegileg azonban egymástól eltérő szöveghelyeinek különböző kezelése. Ilyen esetekben a közreadó döntést hoz arról, hogy megőrzi-e AU lapjain talált eltérést – aszimmetrikus, ám izgalmasabb olvasatot eredményezve –, vagy az eltérő helyeket egymáshoz igazítja (mely esetben újabb kérdés, hogy melyik előfordulást hangolja a másikhoz). A felhasznált közreadások közül egyikről sem mondható el, hogy a két megoldás valamelyikét módszeresen alkalmazná. Míg azonban NGA a dinamikai és artikulációs jelek terén igyekszik az különbözőségeket egységesíteni, addig a hangeltérések tekintetében inkább az ellenkező mondható el róla. WUE lapjain pedig gyakrabban fordul elő az eltérő hangok egységesítése, míg az artikulációs jelek eltéréseit általában megőrzi.

### II.1. *Analóg szöveghelyek eltérései*

Az analóg helyek eltérései általában apró, zenei értelemben azonban nem elhanyagolható változásokat eredményeznek az azonos szöveghelyek között. Az A-dúr szonáta végső változatának autográfjában a nyitótétel öt idevágó esetet is őriz (**II.1.a és c-e**). Az első esetben (**II.1.a**) az 5. ütem akkordját mindhárom modern kiadás a 201. üteméhez igazítja (NGA és WUE zárójelben, H anélkül) annak ellenére, hogy a járulékos *a* hangot AU1, AU3 és EK nem, kizárólag AU2 tartalmazza.

II.1.a: Szonáta A, D 959, I

AU1, AU3, EK

201

Az előző példához némileg hasonlóan az eltérés **II.1.b** esetében is a szólamvezetés következetlenségéből fakad. NGA és H a második előfordulásnál az akkordot a *fisz* oktávjával kiegészíti.





A következő két helyen (II.1.c és d) WUE a 11., illetve a 29. ütem bal kéz akkordjait az analóg helyekhez igazítja. Hivatkozásának alapja AU1 és AU2 idevágó szöveghelyei, melyek szintén az analóg helyeknek felelnek meg. WUE döntését harmóniai szempontból is megerősíti, hogy helyreigazításával mindkét bal kéz akkordban elkerüli a jobb kéz hangjának kettőzését. EK, NGA és H mindkét kérdéses ütemben AU3 eltérő lejegyzését követi.



Egy további példában (II.1.e) H mindkét alkalommal a korábbi analóg szöveghelyhez igazodik (a 250. ütem *h* tercét zárójelben közli). Ezzel szemben EK és NGA mindkét esetben meghagyja az eltérést. WUE a 249. ütem *gisz*-ét *a*-ra javítja, míg a 250. ütemben egyedül a *gisz* hangot tünteti fel. Ezeknél a kérdéseknél a korai vázlatok különös fontosságot nyernek: míg AU1 változatában ezek az ütemek nem szerepelnek, AU2 szöveghelye megegyezik a kottapélda 48-49. ütemében látottakkal (AU2 a visszatérésnél megszakad). Mivel két alkalommal is következetes Schubert lejegyzése, megalapozott a visszatérés hangjainak hozzáigazítása, azonban hangsúlyozottan fontosnak tartom az eltérések rögzítését a kiadásban.

II.1.e: Szonáta A, D 959, I

47

248

decresc.

H, WUE

decresc.

EK, NGA

EK, NGA, WUE

Ugyancsak analóg helyéhez (201.) igazítja H az alábbi példa (II.1.f) g" hangját. Különösen meglepő, hogy bár az alsó oktávhang közreadói kiegészítés, mégis zárójel nélkül közli. (EK, NGA és WUE ehelyütt azonos AU2 szövegével.) A zenei történet itt a rendhagyó súlyviszony kiemelése, melyet a 201. ütemben a hangsúlyjelen kívül az oktávzettetés is erősít. Mivel azonban a hangsúlyjel mindkét helyen szerepel, nem tartom feltétlenül szükségesnek a későbbi előfordulás oktávval való kiegészítését.

II.1.f: Szonáta c, D 958, IV

585

H

decresc.

EK, NGA, WUE

Nyilvánvaló tehát, hogy a tétel esetében Schubert nem gépiesen másolta a visszatérés hangjait, hanem a zene folyamatában élve jegyezte le azokat. A szerzőben élő mű egyes mozzanatainak megfogalmazása nem kizárólagos: az analóg helyek alternatív lejegyzésében a lehetőségek gazdagsága tükröződik. Ideális közreadásnak azt tartom, ami ezt a gazdagságot az előadók rendelkezésére bocsátja. Ez azonban megterhelheti a kiadvány terjedelmét, ezért fontos, hogy a közreadó megtalálja az egyensúlyt jegyzetanyaga alaposága és gyakorlati használhatósága között.<sup>13</sup>

A D-dúr szonáta esetében bonyolítja a helyzetet, hogy már AU és EK szövege sem egyezik. Lényeges mozzanat, hogy minden ilyen esetben EK tér el az

<sup>13</sup> Lásd a fejezet bevezetőjének 1. lábjegyzetét (1. old.)

analóg helytől, míg AU azonos vele. Az eltérések azonban egy kivétellel annyira szembetűnők, hogy nehéz volna pusztán félreolvasással magyarázni azokat. NGA mindegyik esetben az első kiadást, WUE és H az autográfot követi. Az említett kivétel feltehetően szándékolt változtatás EK részéről. **II.1.g** példánál – és analóg helyénél (109.) úgyszintén – szólamvezetési okokból helyesebbnek vélhette a *h* közlését. AU mindkét analóg helyén *a* olvasható.



Az első tétel következő analógiapárjának eltérése kapcsán (**II.1.h**) világosan látszik, hogy a visszatérésben Schubert a bal kéz eredeti *esz-b* hangjait tollal *g-esz'*-re javította a kéziratban. Ennek nyomán felmerül a kérdés, hogy ez a javítás visszamenőleg az expozícióra is érvényes lehet-e. EK és NGA meghagyja a kétféle lejegyzést, WUE és H pedig egységesen *g-esz'*-t ír.



II.1.h: Szonáta D, D 850, I: AU



Megalapozottnak látom WUE és H érvelését, mely szerint a javítás mindkét analóg szöveghelyre érvényes. Felmerül ugyan, hogy a szerző nem szándékosan különböztette-e meg a két helyet, Schubert munkatempóját ismerve azonban valószínűnek tartom, hogy nem jutott ideje mindkét előfordulást kijavítani.

A negyedik tétel rondótémájának egyik variált visszatérésénél EK eltér AU és az analóg helyek közlésétől: a 101. ütem jobb kezének utolsó hangja EK szerint *fisz*",

míg AU közlésében *cisz*". (II.1.i) WUE és H AU közlését követik. Ezen felül WUE a 103. ütem utolsó *e*" hangját is megkérdőjelezi, amely ugyan megegyezik AU szövegével, azonban analóg helyeire (9., 28., 84.) hivatkozva valószínűsíti a *cisz*" helyességét. Ezen az állásponton van Bilson is, mindkét ütemben *cisz*"-t játszik. Véleményem szerint mégis a 103. ütem Schubert által lejegyzett *e*"-je igazolja, hogy a 101. ütemben sem lép le *cisz*"-re a jobb kéz, ami simább dallamívet eredményez. Elképzelhetőnek tartom azonban, hogy a 103. ütem mintájára a 101. ütem szándékolt hangja szintén *e*". Érdekes módon AGA közlése szerint *e*" áll mindkét ütemben.

II.1.i: Szonáta D, D 850, IV  
EK, NGA

AU, WUE, H (WUE közlése szerint. H eltérései zárójelben)

EK szövege a harmadik tétel visszatérő témájánál is eltér AU közlésétől. (II.1.j) AU szövege ugyan megegyezik a tétel 1. ütemével, azonban annyira szembetűnő a 76. ütem mássága, továbbá a szoprán és a basszus szólam hangjai egyként eltérnek az analóg helytől, hogy vonakodnék félreolvasásnak tekinteni. Minden bizonnyal tudatos szerzői változtatásról van szó, ennek ellenére WUE és H AU változatát közlik.

II.1.j: Szonáta D, D 850, III  
EK, NGA 77 AU, WUE, H 77



Egy másik feltűnő közreadói változtatás a WUE kiadásban szerepel a C-dúr szonáta első tételének 193. ütemében (II.1.k), ahol a bal kéz utolsó oktávja a 38. ütemmel megegyező módon az utolsó nyolcadon szerepel, ellentétben AU, és nyomában EK, NGA és H változatával.

II.1.k: Szonáta C, D 840, I

Az eltérés nem magyarázható nagyobb hangnemi feszültséggel, mert a moduláció fordulata csupán a 195. ütemben következik be. Nagy valószínűség szerint a ritmikai képlet bonyolultsága okozta a két hely eltérését, amit WUE helyreállított. Brendel, Bilson és Lupu egyaránt WUE közlése szerint játsszák a bal kéz ritmusát.

## II.2. Eltérések a források között

A közreadók számára komoly kihívást jelent a D-dúr szonáta kézírata és első kiadása közötti számos eltérés. Miközben sokszor szinte lehetetlen eldönteni, hogy EK hangeltérései a szerző változtatásait tükrözik-e, vagy csupán figyelmetlenségből fakadnak, az eltérések jól hallhatók, és ez a közreadó felelősségét még inkább kielezi. A következő három példa mindegyikénél véleményem szerint EK helytelen olvasatot közöl. Mégis mindegyik példánál akad egy modern kiadás, amely átveszi EK szöveggözlését. Az első esetben a D-dúr szonáta első tételének 242. ütemében (II.2.a) EK és H szerint az első és harmadik triolacsoport második hangja *e*". A többi kiadás (az autográfjal együtt) *fisz*"-t ír. A 91. ütemmel való összevetés is a *fisz*"-t valószínűsíti, továbbá a *fisz* illik bele a D-dúr akkordba is, mely az elkövetkező öt ütemet uralja.

II.2.a: Szonáta D, D 850, I  
AU, NGA, WUE

EK, H

242

8<sup>va</sup>

*f cresc. - WUE*

II.2.b esetében AU szerint az ütem második fele  $A'-A$  oktáv tremolo, míg EK lapjain az  $E$  is szerepel a harmadik negyeden (az első negyedet követve). Bár AU nem írja ki az ismétlődéseket, mégis egyértelmű, hogy az  $A'-A$  tremolo fél ütemre érvényes. Nehezen magyarázható, hogy EK nyilvánvaló félreolvasása ellenére NGA miért annak szövegét követi. Az általam elemzett előadók közül csupán Bilson és Schiff állítja helyre AU szándékolt közlését.

II.2.b: Szonáta D, D 850, IV: AU



II.2.b: Szonáta D, D 850, IV  
EK, NGA

WUE, H

165

NGA ugyancsak EK olvasatát közli II.2.c példánál, pedig a szöveggörnyezetből kitűnik, hogy EK hangjai feltehetően elcsúsztak.

II.2.c: Szonáta D, D 850, IV  
EK, NGA

AU, WUE, H

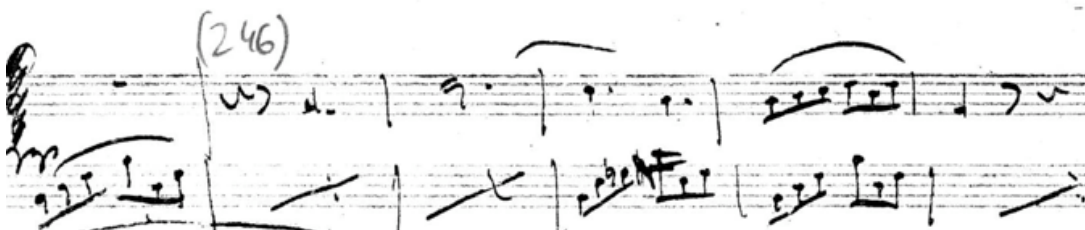
182

Előfordulhat azonban olyan eset, amikor a végső változat szövegébe csúszik hiba, melyet az első és a későbbi kiadások nem igazítanak ki, következésképpen egy helytelen olvasat honosodik meg. Egy ilyen eltérésre hívja fel a figyelmet Schiff

András<sup>14</sup>, megkérdőjelezve egy elterjedt szövegváltozat helyességét a c-moll szonáta negyedik tételében (II.2.d). Még mielőtt a kéziratba betekintést nyerhetett, meggyőződése volt, hogy a *cisz*" itt téves, és a helyes hang *disz*" lenne. Csakugyan, AU1 lapjain az ütem utolsó nyolcadán világosan *disz*" olvasható. EK közlésében *cisz*" áll, és mivel AU3 nem hozzáférhető, kérdés marad, hogy melyik forrásból származik az eltérés. Osztom Schiff nézetét, miszerint a *disz*" a helyes olvasat.



II.2.d: Szonáta c, D 958, IV: AU1

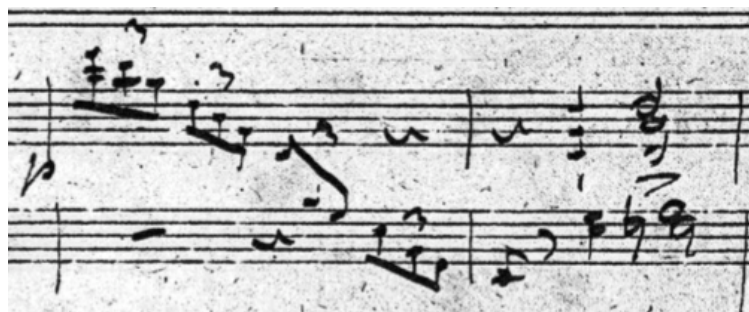


Érdekes kérdés merül fel az A-dúr szonáta első tételében is. (II.2.e) NGA és H megjegyzik, hogy a visszatérés 204. ütemének tizedik triolahangja AU3 és EK szerint *e*, és nem *d*, mint analóg helyén, a 7. ütemben. Mindhárom kiadás a 204. ütemben is *d*-t ír. Azonban AU1 és AU2 szerint a 7. ütemben egyaránt *e* szerepel a szóban forgó helyen, miközben a visszatérés egyik vázlatban sincs lekottázva. Felvetődik tehát a kérdés: vajon ha az első két vázlatban egyöntetűen *e* áll, és AU3 közlésében a visszatérésnél *e* szerepel, akkor nem a 7. ütem *d* hangja-e az elírás. Ugyan a fül számára a *d* helyesebb (vagy csupán megszoktuk már?), de a kérdés így is kérdés marad. AU1 7. ütemének kritikai megjegyzésében NGA közreadója kifejti, hogy az *e* alighanem elírás, és Schubert szándéka feltehetően a *d* lehetett. Ez esetben viszont AU2 miért tartalmaz szintén *e*-t?

<sup>14</sup> Schiff András: „Schubert’s piano sonatas: thoughts about interpretation and performance,” in *Schubert studies*, ed. Brian Newbould (Aldershot, England: Ashgate, 1998), 196.



II.2.e: Szonáta A, D 959, I: AU2



Akad olyan eltérés is a források között, melyet meg sem említene a modern kiadások, pedig megvilágító jellegű lehet a mű teljesebb megértéséhez.<sup>15</sup> Egy ilyen, a kiadások által elhanyagolt esetre hívja fel az olvasó figyelmét Roy Howat<sup>16</sup>, mely AU1 és AU3 különbözőségére mutat rá az A-dúr szonáta negyedik tételében. (II.2.f) Howat felveti, vajon a végleges változat nem elírás-e.



Szintén Howat valószínűsíti<sup>17</sup> annak lehetőségét, hogy az alábbi példánál (II.2.g) a bal kéz regisztere egy oktávval elcsúszott az utólagos javítás és sorváltás miatt. Számomra egyértelmű, hogy a 257. ütem regisztere az előző üteméhez igazodik, Schubert csupán elmulasztotta azt is átjavítani. Nehezen érthető, hogy miért nem igazította helyre egyik modern kiadás sem ezt a nyilvánvaló pontatlanságot.

<sup>15</sup> Fontos példaként ide kívánczik a G-dúr szonáta második tételének korai – majd elvetett – közép-része, melyre a végleges változat utolsó néhány üteme (173–180.) motivikusan utal. Ennek felismerése kizárólag a korai közép-rész vázlatának ismeretében lehetséges. Lásd a szonáta faksimile-kiadását: *Piano Sonata in G-major, op. 78 (D. 894). Facsimile of the autograph manuscript in the British Library*. Add. MS 36738 (The British Library, 1980).

<sup>16</sup> Howat, „What do we perform?” 16.

<sup>17</sup> Roy Howat, „Reading between the Lines of Tempo and Rhythm in the B flat Sonata, D960,” in *Schubert the Progressive. History, Performance Practice, Analysis*, ed. Brian Newbould (Aldershot, England: Ashgate, 2003), 133.



II.2.g: Szonáta D, D 850, I: AU



A következő részlet az A-dúr szonátából (II.2.h) hangzásának furcsasága miatt megosztotta a modern kiadásokat a hiteles forrás kiválasztásának tekintetében: míg NGA és H AU3 és EK szövegét közli, addig WUE AU1 változatát tekinti mérvadónak.



Ez az ütem is számos változtatáson ment keresztül: AU1 szerint az ütem 4. és 5. jobb kezének nyolcadhangja  $g'''$  és  $fisz'''$ . Ezek a hangok a végső változatban  $a'''$  és  $e'''$ -re módosultak. NGA jegyzeteiből megtudjuk, hogy a szerző AU3-ban az ötödik nyolcad  $fisz'''$ -ét  $e'''$ -re javította. Mindennek ismeretében döntött WUE a korai változat közzélé mellett.<sup>18</sup> Kérdés azonban: a szerző későbbi – azaz érvényes – változtatásának felülírása helyes kiadói döntés-e, nem pedig jobbára menekülés az értelmezés terhe alól. Az a tény viszont, hogy a végső változat ötödik nyolcadának  $e'''$  hangra módosulása szerzői javítás következménye, felveti a kérdést, hogy a negyedik nyolcadon szereplő  $a'''$  hang nem hibás olvasat-e. AU1 lapjain ugyanis világosan  $g'''$  szerepel a negyedik nyolcadon, amely a gyors másolás során egy kicsit akár a pótvonalon felülre is csúszhatott. A  $g'''$  hang megismétlése ugyanis – a  $fisz'''$  felső váltóhangjaként – beleillik a bal kéz akkordjába, ellentétben az  $a'''$  hanggal,

<sup>18</sup> WUE közlésével azonos állásponton van Alfred Brendel is, azzal a különbséggel, hogy szerinte az előke  $gisz'''$ , és nem  $g'''$ . Lásd: Alfred Brendel, „Schubert's Piano Sonatas, 1822-1828“ in *Musical Thoughts and Afterthoughts* (London: Robson Books, 1976), 72.

mely ugyan az *aisz* előlegzése, azonban bántóan kiugrik környezetéből. Az említett ütem minden közreadó számára problémát okoz, aminek ékes példája AGA megoldása *h* és *e* hangokkal.

### III. Eltérő dinamikai jelzések

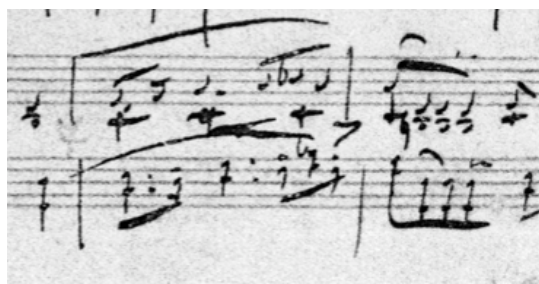
#### III.1. *Crescendo-decrescendo-villák, hangsúlyok eltérő értelmezése*

Miközben a kiadások gyakran eltérnek a decrescendo-villa/hangsúly jelölésének kérdésében, a crescendo- és decrescendo-villák hossza és elhelyezése is számos esetben lényegi különbséget eredményez interpretációik között. A szonáták szerzői kézírataiban igen gyakori az azonos helyek következtelen lejegyzése, illetve sokszor a villák elnagyolt kezdő- és végpontja is problematikus. Mind a decrescendo-villa/hangsúly kérdés vizsgálatához, mind a villapárok interpretálásához elengedhetetlenül fontos az autográf megtekintése, amennyiben az hozzáférhető, mivel a notáció dinamizmusa – mely sokszor más látószögből mutatja az értelmezés lehetőségeit – nem érzékeltethető a nyomtatott kotta megjelenésében.<sup>19</sup>

Az alábbiakban néhány, a decrescendo-villa/hangsúlyjelek, illetve a villák méretével kapcsolatos közreadói eltérést ismertetek. Mivel az összes idevágó példák sokaságának ismertetése meghaladná e dolgozat kereteit, olyan eseteket mutatok be, amelyek a mű előadása szempontjából különös jelentőséggel bírnak.



III.1.a: Szonáta C, D 840, I: AU



A villák elhelyezésében térnek el a kiadások az első két példa esetében. (III.1.a és d). A C-dúr szonáta első tételének autográfjában a 290. ütem villapárjának elhelyezése nem világos, mivel a két sor között szerepel, és egy kottafej az útját állja. (III.1.a) NGA értelmezése eltér a többi kiadásétól. Bármennyire is érdekes azonban

<sup>19</sup> Erről bővebben lásd a Hangsúlyok és decrescendo-villák az autográfban című fejezetet (50. old.).

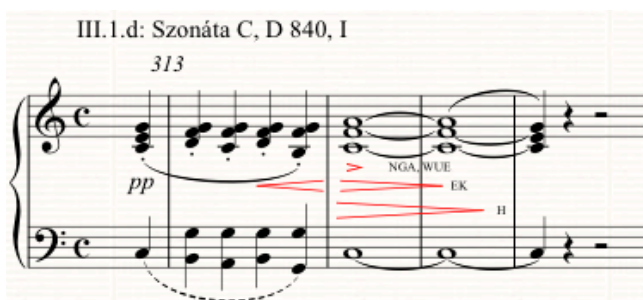
megoldása, annak a következő ütemekben (294-296.) többször ismételt, és mindannyiszor hangsúllyal ellátott *c*-szeptimakkord ellentmond. (III.1.b) Szintén ellene szól a 7. ütem analóg helye (III.1.c), mely után az autográfban sorváltás következik, azonban Schubert a *decrescendo-villa*/hangsúlyt még a 7. ütemhez rendeli, melyet NGA is követ. Véleményem szerint a két analóg hely azonos lejegyzést igényel.



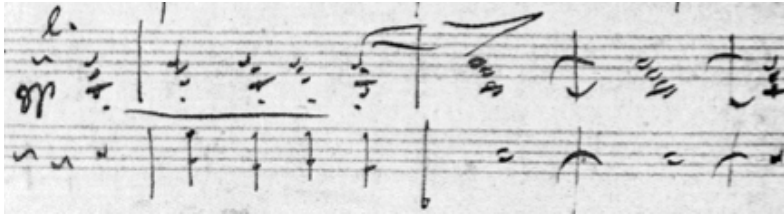
III.1.c: Szonáta C, D 840, I: AU



EK, és nyomában mindegyik modern kiadás eltér AU közlésétől III.1.d *crescendo-villája* tekintetében. A kiadások egyaránt megnyújtják a villát a kéziratához képest, pedig AU szerint az világosan az utolsó negyeden kezdődik és a következő egészütemes akkordra mutat. A villa meghosszabbítása az impulzus hirtelenségét és gyorsaságát veszi el egy olyan gesztussal helyettesítve, amely idegen a zenei anyagtól.



III.1.d: Szonáta C, D 840, I: AU



## III.2. Analóg szöveghehelyek egységesítése

III.2.a: Szonáta C, D 840, I

NGA 63 EK, H, WUE 63

III.2.a: Szonáta C, D 840, I: AU

Ugyancsak a C-dúr szonáta első tételében AU szerint eltérés található a 64., 68., és a 225., 229. ütemek villapárjának jelölésében. (III.2.a) A kiadások ugyan különböznek a crescendo-villa hosszának, illetve a decrescendo-villa/hangsúly értelmezésének tekintetében, abban azonban megegyeznek, hogy egységesítik a kézirat kétféle villahosszát, ami nehezen indokolható. Elképzelhetőnek tartom ugyanis egy téma változását többszöri előfordulása esetén, mivel második megszólalásakor már emlékszünk az elsőre és annak kibontakozására. Így tehát lehetséges, hogy az első alkalommal hirtelen crescendo a visszatérés analóg helyénél nagyobb kiterjedésűvé nő, ezzel gazdagítva a témát. Schubert visszatéréseknél gyakran a kidolgozás/epizód „hordalékával“, azaz jellemző zenei motívumaival sűríti a visszatérő témát. Bár ez a szonáták első tételeire kevésbé jellemző, azoknál viszont



nem ritka, hogy a visszatérő első téma tömörebb, illetve harmóniailag kiélezettebb első előfordulásánál.

Ugyanez a jelenség figyelhető meg a **III.2.b** példánál is. AU lapjain első ízben az ütem elején áll a diminuendo, analóg szöveghelyeinél azonban a harmadik negyeden, annál a motívumnál, mely a következő ütemben megismétlődik. NGA azonban a diminuendo első előfordulását is a harmadik negyedre igazítja. Megítélésem szerint ez az eljárás a gondolat mozgékonytását fagyasztja meg, hiszen Schubert a diminuendót először az ütem elejére írta, és csak a második megismétlésnél helyezte a harmadik negyedhez.

III.2.b: Szonáta G, D 894, I

50

pp

dimin.  
EK, WUE, H

dim.  
NGA

59

152

WUE, H

dimin.  
dim.  
EK, NGA

Az előző két példa gondolatfelvetését erősíti a második téma változása a G-dúr szonáta első tételében. A téma (**III.2.c**) a kidolgozás következményeként (**III.2.d**) a visszatérésben (**III.2.e**) hangsúlyos felütést nyer, mely páros kötessel csatlakozik a téma elejéhez.

III.2.c: Szonáta G, D 894, I

26

pp

29

dim.

III.2.d: Szonáta G, D 894, I

WUE > 77

EK, NGA >

H, WUE >

79

8va

III.2.e: Szonáta G, D 894, I

127

pp

EK, NGA, WUE >

H >

130 (8)

8va

EK, NGA és H azonban nem erősítik a téma változásának felismerését az olvasóban. A témafej kidolgozásban szereplő első előfordulásakor (77. ütem, **III.2.d**) AU lapjain mindkét kéznél hangsúly olvasható. Itt EK és NGA egy hangsúlyt tesz a két sor közé, H azonban csak a bal kézhez ír hangsúlyt, és WUE az egyetlen, aki AU lejegyzését követi. A kidolgozás 108. ütemének felütését EK, NGA és H az autográf és WUE közlésével ellentétben nem veszi a legato-ív alá (**III.2.f**).

III.2.f: Szonáta G, D 894, I

107

p

WUE >



Szintén a téma változásának felismerését gyengíti H megoldása, hogy a visszatérésnél (III.2.e) a hangsúlyt ugyancsak a bal kézhez teszi, pedig az AU és a többi modern kiadás szerint a két sor között található, jelezvén, hogy az éppúgy tartozik a jobb kéz témájának indulásához. A téma változása tehát WUE közlése alapján érzékelhető a legtisztábban, míg H esetében a sok következtetés miatt csak homályosan kivehető.

Akusztikai indíttatásúnak vélem az alábbi példában szereplő analógiapár AU szerinti eltérését, melyet WUE egységesít (III.2.g). A második előfordulás azonban magasabb regiszterben szerepel, melynek szikárabb hangzását a hangsúly mellőzése és a legato-ív alkalmazása meglágyítja. Nagy valószínűséggel tudatosan tett különbséget Schubert a két szöveghehely között.

III.2.g: Szonáta G, D 894, I  
EK, NGA, H

WUE



III.3. *Dinamikai jelek hozzáadása illetve törlése*

Az alábbi két példa a D-dúr szonátából NGA a szerzői kéziratból való eltéréseit mutatja be. Az első tételben két alkalommal is előfordul, hogy NGA hangsúllyal lát el két olyan zenei oldást, mely AU szerint hangsúly nélküli. Elsőként a 27. ütem elejét illeti hangsúllyal (III.3.a) – EK nyomán, ahol a visszatérés analóg helyénél (178.) – minden bizonnyal hiba következtében – hangsúlyjel szerepel. Így NGA közlésében a B-dúr oldás hangsúlyt kap. (A 29. ütem eleje azért hangsúlyos AU és a többi kiadás szerint is, mert a félütemes motívum ismétlődése ott kezdődik a *cisz-szűkített* akkorddal.)

III.3.a: Szonáta D, D 850, I

A második esetben (III.3.b) ugyanazon okból mellőzi a hangsúlyt a kézirat. A következő fősúly azonban a szűk-szeptim akkord első tagja, így az hangsúlyos.

III.3.b: Szonáta D, D 850, I

Előfordulhat, hogy félreolvasás következtében tér el egy modern kiadás a forrásoktól. Ez történt a C-dúr szonáta második tételének következő részletében, (III.3.c) ahol WUE a felütés-tizenhatodik első tagjára hangsúlyt tesz, amely egyetlen másik kiadásban nem található. Jegyzeteiben olvasható, hogy AU lapjain helytelen módon az induló tizenhatodik második tagján szerepel a súly. Tényleg ott látható az autográfban, csak hogy az a felette lévő sorból csúszott le: a 7. ütem harmadik nyolcadának bal kezéhez tartozik. Abból is kitűnik, hogy WUE nem a 7. ütemhez vonatkoztatja a súlyt, mert ott zárójelesen a bal kéz szólamához rendeli, mintha az autográfban nem szerepelne. Látszólag WUE igazát erősíti a visszatérés analóg szöveghelyének (63. ütem, III.3.d) hangsúlya. Szembetűnő azonban, hogy a visszatérés ritmikai, artikulációs és dinamikai szempontból egyaránt kiélezettebb első előfordulásánál, így nem támogatja a 11. ütem hangsúlyjelének érvényességét.

III.3.c: Szonáta C, D 840, II

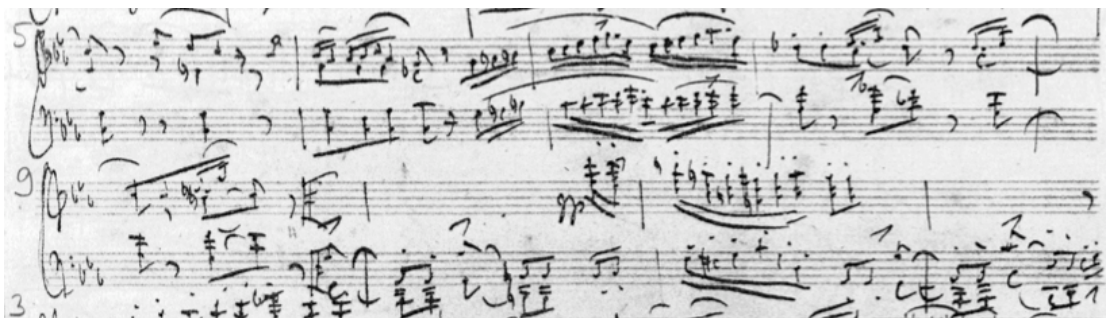
9

pp

WUE (>)

WUE (>)

III.3.c: Szonáta C, D 840, II: AU



III.3.d: Szonáta C, D 840, II

A forrásoktól való eltérést az is eredményezheti, hogy a közreadó saját értelmezése következtében módosít a szövegközlésen. Ezt illusztrálja H és WUE crescendo-villája az alábbi példánál (III.3.e), mely ugyan zárójelesen szerepel – mivel közreadói ajánlás csupán –, mégis a hatályban lévő pianissimót és az ütem utolsó nyolcadára kiírt fortét köti össze.

III.3.e: Szonáta C, D 840, II

H, WUE 118

EK, NGA 118

A két dinamikai lépcső közt átvezető híd versus subito f értelmezés jelentős interpretációs különbséget eredményez. Mivel AU utolsó oldala nem maradt fenn, EK (Whistling) igen fontos forrássá lép elő, különösen, mivel az autográfot a lehető leghűségesebben követi a mű folyamán. A subito f hitelességét támogatja a 112. ütemtől kezdődő subito ff és p részek váltakozása.

Ugyancsak AU szövegén módosít a B-dúr szonáta első tételének 349. ütemében (III.3.f) WUE azáltal, hogy mellőzi a pp-t. Indoka, hogy AU2 lapjain ugyan szerepel pp, de az szerint nem Schubert kezétől származik. Érvelése szerint továbbá pp nélkül sokkal érthetőbb a zenei környezet többi dinamikai jelzése, mivel a 345. ütemben lévő pp után a 347. ütem utolsó negyedén cresc. szerepel, amelyet – a pp kihagyásával – a 352. ütemben decresc. egészít ki, majd a 353. ütemben pp követ. AU1 közlésében szerepel a pp a 349. ütemben, utána azonban nincs decresc. és újabb pp.

345 III.3.f: Szonáta B, D 960, I

350

Schubert különféle zenei történéseket sokszor dinamikai jelek feltüntetésével kíséri.<sup>20</sup> Gyakran új formai rész kezdetét dinamikai kiírással is megtámogat, és az sem ritka, hogy ritardandók végén csupán dinamikai jelzés áll, *a tempo* nélkül. Hasonlóképpen a decrescendót nem csak a crescendo párként használja, hanem modulációk pillanatában, vagy egy motívum ismétlésekor is. Jelen példánál a 352. ütem decrescendója a bal kéz *F'*-ről a kromatikus felső váltóhangjára, *Gesz'*-re való áttűnését kíséri. A mély regiszterben szereplő trilla a tétel visszatérő eleme, amely minden előfordulásánál kilép a zenei folyamat sodrásából. A 353. ütem *pp*-ja olvasatomban a trilla időtlenségéből térít vissza, egyben a hangnem stabilizálódását kíséri. A 349. és 353. ütem pianissimóinak tehát eltérő a szerepük: az első a *cresc.* utáni visszahalkulást, míg a második a harmóniai elszíneződés visszatálását jelzi. Ezért helytelennek tartom WUE részéről a *pp* mellőzését.

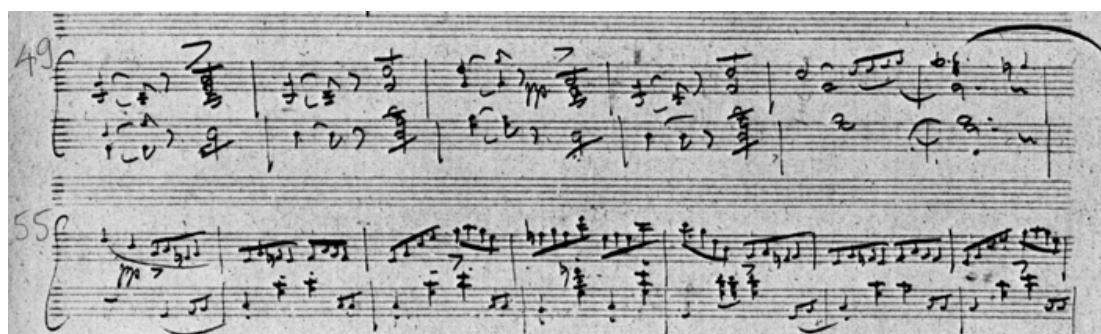
<sup>20</sup> Írásom második része behatóan foglalkozik ezzel a jelenséggel. Lásd a *Dinamikai jelzések sokrétű jelentése* című fejezetet. (60. old.)



III.4. *Dinamikai jelek elhelyezése*

A következő példák a számos előfordulás közül néhány olyan esetet mutatnak be, amelyeknél a kiadások eltérő módon helyeznek el egy-egy dinamikai jelzést. Ez általában induló témáknál figyelhető meg, ahol az autográfban sokszor a jel előbb szerepel, mint ahogy az új téma indul. Ennek két oka is van: egyrészt Schubert új témákat és formarészeket gyakran dinamikai jellel lát el, még akkor is, ha az új dinamikai jel esetleg az előző jelzés megismétlése. Másrészt szintén szokása volt a szerzőnek az utasításokat a hang elé tenni, és nem fölé vagy alá írni. Dürr ezt a gyakori jelenséget megelőlegzett lejegyzésnek<sup>21</sup> nevezi, és feltételezése szerint a gyors lejegyzés okozta, hogy a hang és a hozzá tartozó jel térben viszonylag távol kerültek egymástól. Mindkét notációs jelenség megfigyelhető a G-dúr szonáta alábbi példáján. (III.4.a) Az 55. ütem utolsó négy nyolcadán található új téma felütését Schubert hangsúllyal indította. Valószínűnek tartom, hogy a *pp* jelzés ugyanarra a pontra érvényes, azonban helyhiány miatt – mivel a *pp* és a hangsúlyjel egyaránt a két sor közé került – tolódott előrébb. WUE megoldásával értek egyet, aki a *pp* és hangsúlyjel együttes lejegyzésével emeli ki az új téma kezdetét. Jellemző módon EK pontosan másolta a schuberti jelölést. NGA és H megoldását viszont nem tartom zeneileg indokoltnak, mivel megzavarja az előző rész természetes folyamatát.

III.4.a: Szonáta G, D 894, IV: AU2



III.4.a: Szonáta G, D 894, IV

52

pp>

8

pp pp pp

NGA, H WUE

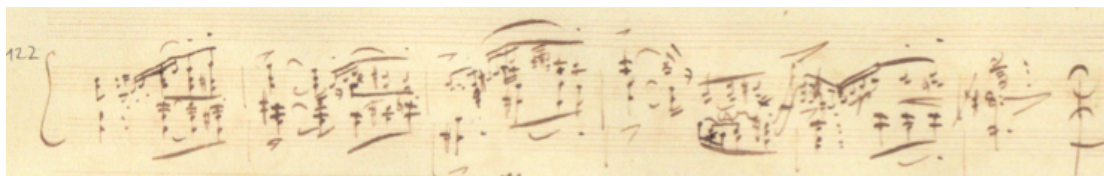
<sup>21</sup> „anticipated notation“, lásd: Dürr, „Notation and Performance,“ 43.

III.4.b: Szonáta C, D 840, I: AU



A következő példa a dinamikai jelek elhelyezésének problematikus voltára a D-dúr szonáta második tételéből való. **(III.4.c)** A téma három nyolcados felütése eredetileg négy szólamú akkordmenet, és Schubert a p jelet a felütés akkordjaihoz rendelte. A tétel során e képlet variálása folytán annak felső szólama dallamossá változott egy akkordfelbontás segítségével. Ez a változtatás azonban utólagos betoldás eredménye, amiről az autográf tanúskodik: a tizenhatod-felvezetők csak később, javításként kerültek a kottába, és így előzték meg a p kiírást. Világos tehát, hogy a dinamikai jel a felső szólam kezdetéhez vonatkozik, ahogyan WUE közlésében látható. A többi kiadás a p autográfból látható pontos elhelyezését követi. Ez különösen a 126. ütemben zavaró, ahol egy *cisz-moll* beli, *ff*-val jelzett álzárlat után *subito* módon következik a kibővített motívum, melynek drámaisága azonnali *p*-t kíván. Ha a *p* azonban csak a negyedik nyolcadon lép érvénybe, a zenei történet értelmét veszti.

## III.4.c: Szonáta D, D 850, II: AU

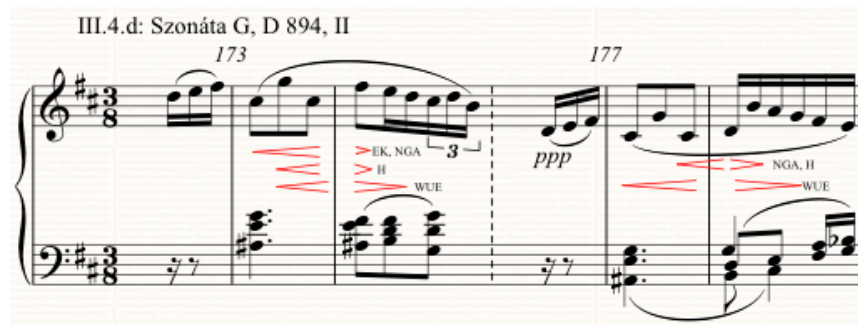


Az alább bemutatott két példa a G-dúr és az A-dúr szonátából annak lehetőségét veti fel, hogy a korai vázlat átmásolása során a dinamikai jelzések elcsúsztak, melyeket a későbbi kiadások hibásan terjesztettek, és így a mai napig helytelenül szerepelnek a kottában. Az első eset (III.4.d) a G-dúr szonáta második tételének befejezését érinti, ahol a négyütemes motívum megismétlésénél AU1 szerint a crescendo-villa nem annak második ütemének (178.) főszúlyán tetőzik, hanem a második nyolcadon. Ez harmóniaiilag indokoltabb, mint AU2 – és a nyomtatott kiadások – szövegközlése.

## III.4.d: Szonáta G, D 894, II: AU1

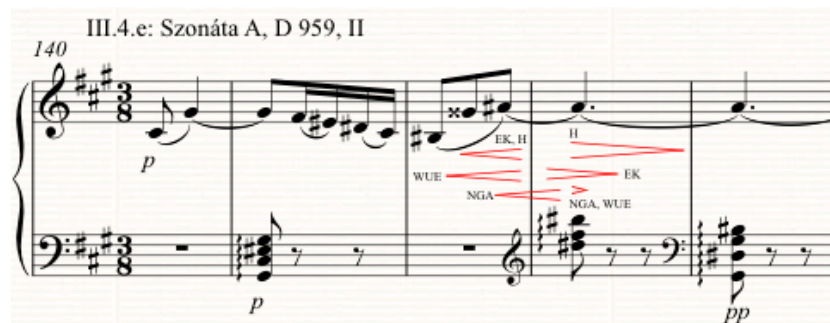






Az A-dúr szonáta második tételében (III.4.e) AU1 lapjain a decrescendo-villa/hangsúly a 142. ütem utolsó nyolcadán található, és nem a következő ütem fősúlyán, mint a többi forrás és modern kiadás szerint. AU1 megoldása megint csak zeneibb, mert ott a hosszan tartott *aisz'* kap hangsúlyt, és nem a magas regiszterbe álmódott piano akkord. Szerencsére annak ellenére is többen felfigyelnek erre a hibára, hogy egyik modern kiadás sem tesz említést a források eltéréséről: mindegyik általam vizsgált előadó az *aisz'*-t illeti a hangsúllyal.

III.4.e: Szonáta A, D 959, II: AU1



Bár általánosságban elmondható, hogy a későbbi változatok felülírják a koraiak szövegét, ebben a két esetben gyanítom, hogy nem szándékos változtatással, hanem figyelmetlenséggel állunk szemben.



## IV. Az artikuláció eltérő értelmezései

## IV.1. Artikuláció megváltoztatása

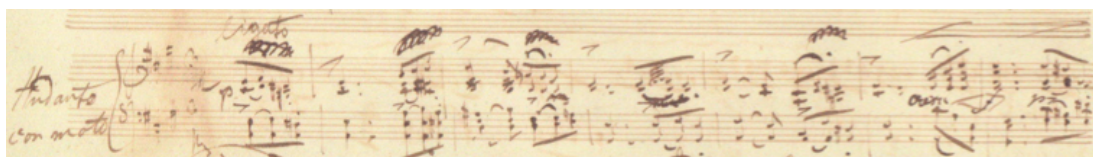
Az autográfhoz képest eltérő módon jelöli EK a D-dúr szonáta második tétele visszatérő témájának artikulációját: míg AU – és nyomában WUE és H – staccatót jelöl, EK és NGA portatót. (IV.1.a)



Felmerül a kérdés, hogy a legato-ívek hozzáadása a szerzőtől származik-e, vagy pedig a kiadótól. Az autográfot tanulmányozva kitűnik, hogy Schubert már az első téma lejegyzésekor is átjavította annak artikulációját (IV.1.b), így feltételezhető, hogy a visszatérésén is ő változtatott. AU lapjain a tétel elejének témájában a nyolcad-csoportok eredetileg hármasával kapcsolódtak egymáshoz, és valószínűleg ekkorra tehető az általános legato kiírás is. Később azonban Schubert áthúzta az íveket, és csak az első két nyolcadot kötötte össze, a harmadikat pedig staccatóval látta el. Jól látható, hogy ezt a javítást az első négy ütem lejegyzése után eszközölte, mivel azután már nincsenek áthúzott legato-ívek az autográfban. Így meglátásom szerint a téma artikulációjának végső alakja felülírja az általános legato utasítást is. Ezzel sok előadó bizonyára nem ért egyet, többek között Brendel és Richter sem, akik szinte folyamatos legatón szólaltatják meg a témát.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Brendel ugyancsak próbálja minél jobban eltüntetni a félütemenként szereplő hangsúlyokat, mert ahogy intőleg írja: az előadónak csínján kell bánnia Schubert „hangsúly-mániájával“, különben félő, hogy az éneklő dallamon belül egyes hangok túlságosan kihangsúlyozódnak és elszigetelődnek. Lásd: Alfred Brendel, „Schubert's Last Sonatas“ in *Music Sounded Out. Essays, Lectures, Interviews, Afterthoughts* (London: Robson Books, 1991), 132-133.

## IV.1.b: Szonáta D, D 850, II: AU



A c-moll szonáta első tételének 21. ütemében a forrásoktól eltérő módon NGA és H zárójeles páros kötéseket jelöl a jobb kéz tizenhatodain a 25. ütem mintájára. (IV.1.c) WUE megjegyzi, hogy sem AU1, sem AU2 közlésében nem szerepelnek ezek a kötések, és saját megítélése szerint sem azonos a két ütem. Ezt az érvelést nyomatékosítja, hogy AU1 ugyan igen szűkszavú az előadói utasításokat illetően, a 25. ütemben mégis páros kötéseket jelöl, míg a 21. ütemben nem szerepel artikulációs jel. A lényegi eltérés NGA és H, valamint EK és WUE értelmezése között, hogy a két előbbi kiadás a két zenei esemény tartalmát azonosnak tekinti. A fent leírtak azonban ezt egyáltalán nem egyértelműsítik. Olvasatomban a 21. ütemben a *c'* körülírása a zenei történést, amely annak ellenére, hogy a *h-c'* hangpár megismétlését eredményezi, különbözik a 25. ütem *g'-fisz'* hangpár háromszoros ismétlésétől. Ezt a különbözőséget erősíti az eltérő artikuláció.

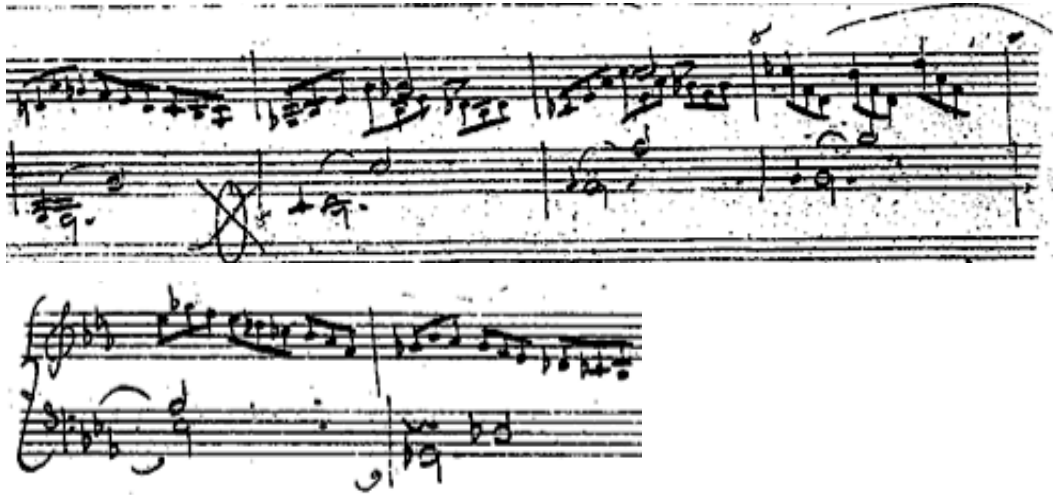
IV.1.c: Szonáta c, D 958, I

## IV.2. Legato-ívek eltérő hossza

A szerzői kéziratban igen gyakori az elnagyolt kezdő- illetve végpontú legato-ív, és ez a kiadások kissé eltérő közlését eredményezi. Előfordul azonban, hogy az autográfban sor- vagy oldalváltásnál a legato-ív jócskán átlóg az ütemvonalon, de a következő sorban nem folytatódik. Az Esz-dúr impromptu következő részlete is egy ilyen esetet mutat be. (IV.2.a) Míg NGA és H az új ütem első hangjáig vezetik az ívet, illetve EK és WUE azt még az első ütemben lezárják, K bevezeti a nyitott legato-ív ábrázolását. Ennek célja nem az autográf pontos leképezése, hanem az

előadó figyelmének felhívása arra, hogy ez az ív nem elsősorban artikulációs jelzés.<sup>23</sup> Az ív elsődleges funkciója így az lesz, hogy első hangja nyomatékot kapjon (illetve hogy a második ütem fősúlya ne kapjon nyomatékot), hosszának eldöntése pedig az előadó feladatává válik.

IV.2.a: Impromptu Esz, D 899: AU

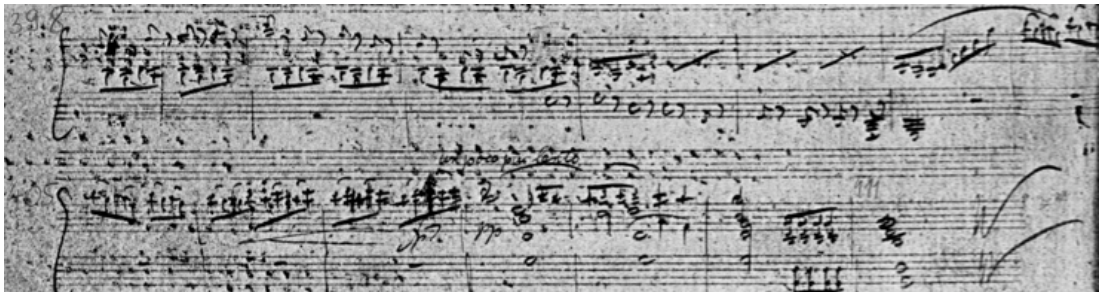


Az alábbi részlet a G-dúr szonáta negyedik tételéből (IV.2.b) annyiban tér el az előző példától, hogy Schubert utólagosan betoldott egy ütemet a hosszú legato-íves végződésű sorba. Így a 404. ütem első felében egyidejűleg szerepelnek a páros kötések a hosszú ív végződésével. Magam EK és NGA megoldásával értek egyet, akik még a 403. ütemben befejezik az ívet. H és WUE átvezetik a hosszú ívet a következő ütem első felére, ugyanakkor az ütem elejétől a páros kötések is jelölik. Az autográfot látva fény derül a többszörös ív okára, azonban csupán a nyomtatott kotta alapján értelmezhetetlen a jelenség. Schubert igen gyakran alkalmazott

<sup>23</sup> Lásd: „Preface“ in *Franz Schubert Klavierstücke II*, ed. Miklós Dolinszky (Budapest: Könnemann Music Budapest, 1996).

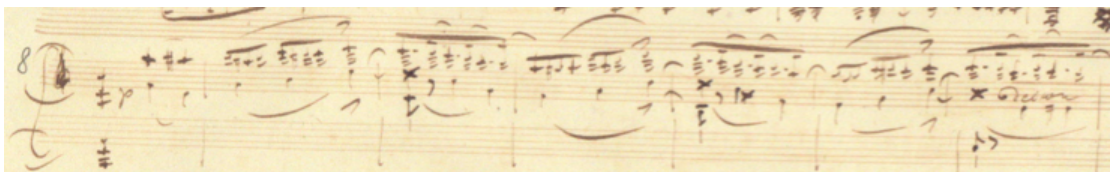
betoldásokat kézírataiban, mivel sokszor először tömörített alakban fogalmazott meg egy zenei gondolatot, melyet később kibontott (jellemző példa az A-dúr szonáta [D 959] második tételének középrésze, illetve dolgozatom V.f autográf-példája [45. oldal] a B-dúr szonáta első tételéből).

IV.2.b: Szonáta G, D 894, IV: AU2



Az alábbi példánál az okozza az eltérést a kiadások között, hogy a kéziratban Schubert az eredetileg átkötött hangokat megváltoztatta a bal kézben, ám azok átkötő íveit meghagyta. (IV.2.c) EK és NGA értelmezésében ez az ív páros kötéssé alakul, míg H a kettős ívet leegyszerűsítve egy legato-ív alá veszi a négy hangot. WUE szerint azonban az ív csak az eredetileg átkötött hangra vonatkozott. Ezenkívül WUE a bal kéz utolsó negyedéhez rendelt hangsúlyjelet is megkérdőjelezi (annak ellenére, hogy kiadásában közli a marcatót). Érvelése szerint az az átkötött hangra vonatkozott, mint ahogyan a jobb kéz esetében is. Az érdekes helyzet különböző megoldásai egymástól igen erőteljesen eltérő hangzásokat eredményeznek. Számomra WUE értelmezése a legmeggyőzőbb.

IV.2.c: Szonáta D, D 850, III: AU





IV.2.c: Szonáta D, D 850, III

### IV.3. Deklamált legato-ívek

Schubert notációjára jellemző több, egymást követő legato-ív összekapcsolása, ami egy nagy ív helyett több egymáshoz csatolt ívet eredményez. Nem ritkán csupán egy dallam felütését kapcsolja külön ívvel a következő ütemhez, ahonnan hosszabb ívet húz (ez részben a **IV.3.a** és **IV.3.b** példáknál látható), azonban sok esetben a dallamív tagolását segíti a többszörös legato-ív. Ennek a jelölésnek egyik eredője a barokk kor legato-értelmezése lehet, mely még Mozart idejében is a zenei köztudat részét képezte. Nikolaus Harnoncourt fogalmazása szerint „a kötőív alapjelentése, hogy első hangja hangsúlyt kap”.<sup>24</sup> Elképzelhetőnek tartom, hogy Schubert a rendhagyó többszörös ívezéssel a dallam deklamációját akarta érzékeltetni. Itt nem elsősorban az előadói kivitelezés a rendhagyó, hanem az a szerzői eljárás, hogy a notáció az élő zenei folyamat lenyomatát képezi.

Az alábbi példa (**IV.3.a**) a G-dúr szonáta második tételéből a felütés külön legato-ívén kívül a 71. ütemben szintén eltérést mutat a kiadások között. AU szövegközlését H és WUE megoldása tükrözi (a kézirat elnagyolt ív-kezdetét EK

<sup>24</sup> „In Baroque music, the basic meaning of the slur is that the first note is to be emphasized.” Lásd: Nikolaus Harnoncourt, „Basic Principles of Music and Interpretation. Articulation” in *Baroque Music Today: Music As Speech. Ways to a New Understanding of Music*, trans. Mary O'Neill (Portland, Oregon: Amadeus Press, 1988), 45. Harnoncourt Leopold Mozarta is hivatkozik, aki *Hegedűiskolájában* nagy figyelmet szentel a legato értelmezésének. Lásd: Nikolaus Harnoncourt, „Mozart: írott és íratlan előadói utasítások,” in *Zene mint párbeszéd. Monteverdi, Bach, Mozart*, ford. Dolinszky Miklós (Budapest: Európa, 2002), 198-216.

nem vonatkoztatja a felütésre), míg NGA az analóg hely (150.) artikulációjához igazítja a lejegyzést.

IV.3.a: Szonáta G, D 894, II

A IV.3.b példa második része túlmutat a felütés külön kötással való ellátásán. Itt Schubert ívezése kiemeli a modulációnak a dallam rajzolatára gyakorolt hatását, ez azonban H közlésében – mivel a három ütemet egy ív alá veszi – éppen a visszájára fordul.

IV.3.b: Szonáta c, D 958, II

Ugyanezt példázza a C-dúr szonáta első tételének alábbi részlete (IV.3.c): a moduláció megtöri a legato-ívet.

IV.3.c: Szonáta C, D 840, I

Egy újabb példánál (IV.3.d) egyértelműen a dallam deklamációját érinti a többszörös legato-ív.

IV.3.d: Szonáta A, D 959, II

IV.3.e esetében AU2 – és nyomában WUE – lapjain eltérő a két analóg hely artikulációja: a második esetben a két hangsúlyjeles bal kéz szext-hangköz külön ívvel kapcsolódik a következő fősúlyhoz. EK első alkalommal egy ív alá veszi AU2 két ívét. Ezt a megoldást választja H is, azonban a két előfordulást egységesíti. NGA pedig AU2 második előfordulását alkalmazza az első megszólaláskor is. AU1 igen értékes információval szolgál, mivel mindkét bal kéz hangköznél a hangsúlyjel és a kötőív egyaránt szerepel. Ez a hangközpárok kapcsolatának fontosságát húzza alá, mely már a korai vázlat fázisában nyilvánvaló. H közreadásában azonban éppen ez a kapcsolat sikkad el. Helyette a zenei kontextusnak valamelyest ellentmondó, sima és nagyívű basszus vonal rajzolódik ki.

IV.3.e: Szonáta c, D 958, IV



Óhatatlanul eszembe ötlük a megannyi korabeli túlidealizált Schubert-ábrázolás, melyek líraisága élesen elüt a halotti maszkja (és ismerősei leírása<sup>25</sup>) nyomán alkotott képtől. A mai napig sok előadóművész hajlamos egy túlzottan ellágyított Schubert-kép megjelenítésére, mely mentes a nyerseségtől és hirtelen kitörésektől, pedig Schubert kézírásának dinamizmusa, és nem utolsósorban a deklamált legato-ívei (természetesen a leírt zenéjével és robbanékony természetével összhangban, melyről megannyi korabeli beszámolóban olvashatunk) robusztus, változékony és sokkal élesebb kontúrral megrajzolt előadásmódot sugallnak.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Otto Erich Deutsch, coll. and ed., *Schubert. Memoirs by his Friends* (New York: The Macmillan Company, 1958).

<sup>26</sup> Ilyen kontúros előadás Peter Anders és Michael Raucheisen *Winterreise* felvétele az 1945-ös Berlinből (Deutsche Grammophon, MONO 459 009-2).



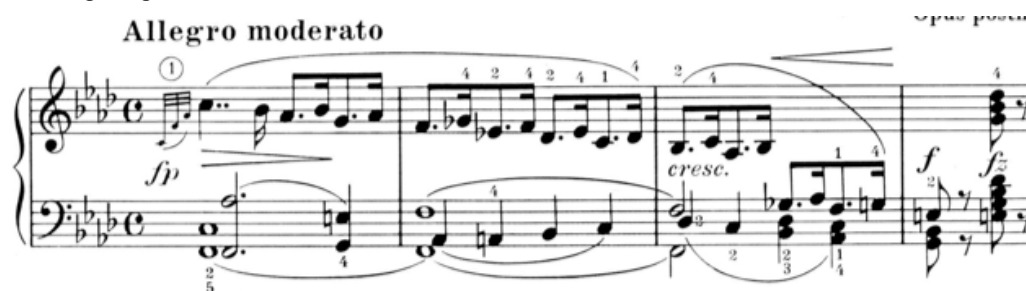
## V. Egymástól eltérő kottaképek a modern kiadásokban

A különféle kiadói értelmezésektől és beavatkozásoktól eltekintve már a notáció és a kottakép elrendezése is üzenetet hordoznak, melyek befolyásolhatják a zenei értelmezést. A kottakép segítheti a zenei folyamat megértését, ám annak ellene is dolgozhat. Jó példával szolgál erre, ha összehasonlítjuk az f-moll impromptu (D 935 No.1) kezdő ütemeit négy modern kiadás interpretációjában. (V.a) Míg NGA megőrzi a jobb kéz egyívúságát, addig a 4. ütem beli nagy ugrást nem érzékelteti kottaképe. Ez sikerül H esetében, mert ha az ugrás első tagja az alsó sorba kerül, sokkal nagyobb távolság képzetét kelti a felső sor felső regiszterének elérése. H azonban megtöri a jobb kéz ívét az ütem felénél történő sorváltással (H két legato-íve AU és EK közléséből ered. A téma visszatérésénél azonban [115.] mindkét forrás egy ívet jelöl.) WUE és K a 3. ütem elejétől írja a jobb kéz hangjait az alsó sorba. Ezzel ívét egyben tartja, miközben a 4. ütem ugrását szintén érzékelteti.

V.a: Impromptu f, D 935 No.1: NGA



V.a: Impromptu f, D 935 No.1: H



V.a: Impromptu f, D 935 No.1: K, WUE



Schubert a Gesz-dúr impromptu visszatérését nem éppen konvencionálisan óriási méretű fermatával kísérte az autográfban. (V.b) Mivel a fermata egy egész hangcsoport fölött helyezkedik el, nyilvánvaló, hogy a szerző lassítást is szándékolt. NGA, K és WUE követik AU lejegyzését (WUE zárójeles ritardandót is közöl), azonban H lefordítja azt a modern játékos számára ismerős mai kottairás nyelvére,<sup>27</sup> rit. és kisméretű fermata közlésével. Ebben az esetben tehát különféle megfogalmazásokkal azonos zenei jelentést írtak le a kiadások.

V.b: Impromptu Gesz, D 899: AU



54 V.b: Impromptu Gesz, D 899

NGA, K, WUE

*fp* *pp* (rit.) H, WUE

Élesen elüt a többi kiadásétól a B-dúr szonáta első tétel 19. ütemének vizuális képe H közlésében. (V.c) AU1, AU2, EK, NGA és WUE lapjain a bal kézben három negyednyi harmincketted tremolo szerepel, melyet az ütem utolsó negyedén tizenhatodok követnek. H azonban kiírja a harminckettedeket.

V.c: Szonáta B, D 960, I

17 EK, NGA, WUE

*pp*

<sup>27</sup> Lásd jegyzetét a kiadás mellékletének 3. oldalán.



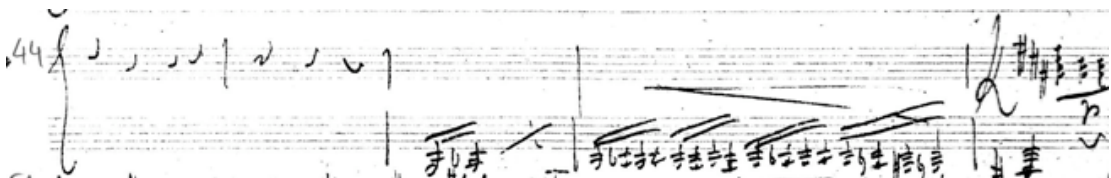
Schiff érvelésében H felelőssége, hogy sok zongorista lassabb tempót választ a tétel egészéhez, hogy még a harmincketted-értékek is beleférjenek a Molto moderato tempójelzésbe.<sup>28</sup> Schiff szerint ugyanis a tremolo tempón kívüliséget sugall a kikottázott változattal szemben. Schubert azonban már AU1 lejegyzésénél is megkülönbözteti a 8. ütem trilláját a 19. ütem tremolójától. (V.d)

V.d: Szonáta B, D 960, I: AU1



Újabb érdekes adalék AU1 46-47. üteme – amely végül nem került bele AU2 szövegébe –: a 46. ütemben az ütem egészét kitöltő tizenhatod tremolo, majd a 47. ütemben négy tizenhatod csoport szerepel. (V.e)

V.e: Szonáta B, D 960, I: AU1



Tovább fokozza AU1 lejegyzésének ellentmondásosságát az expozíció végén (AU1 szerint 98. ütem, AU2 szerint 124a ütem) található „trilla”, amely tremolóként szerepel AU1 lapjain. (V.f)

<sup>28</sup> Schiff, „Schubert’s piano sonatas,” 195–196.

V.f: Szonáta B, D 960, I: AU1



Úgy is értelmezhető a jelenség, hogy azért ingadozik a lejegyzés a trilla és a tremolo között, mert egyiknek sem feleltethető meg teljes mértékben. Elképzelhetőnek tartom a 19. ütem bal kezének félig tremolo félig trilla kivitelezését is, amely szabad trillaként indul, majd a végére tempóban lévő tremolóvá válik, ami a tizenhatodokkal zökkenőmentesen folytatódik. Mindenképpen a trilla és kikottázatlan tremolo időbeliségének eldöntetlensége tükröződik AU következtelen jelölésén, és az előadó feladata marad ennek feloldása. H azonban a tremolo kikottázásával megszünteti a két lejegyzési mód átjárhatóságát, így kottaképét látva az egész problémafelvetés el is marad.

## VI. Összegzés

Az első rész során bemutatott példákat másféle szempontok alapján is lehetséges csoportosítani, mely segít átláthatóságukon: a változtatásokat eszközölő személye és a változtatás szándékoltsága szerint. Így a tudatos szerzői beavatkozások megkülönböztethetők a kiadói beavatkozásoktól (legyen az az első kiadás, vagy későbbi kiadások), illetve a vélhetően nem szándékolt szerzői szövegi eltérések elkülöníthetők a közreadói elírásoktól.

### *Tudatos szerzői beavatkozások*

Az analóg helyek tudatos megkülönböztetésein kívül – mely a fejezetben is külön csoportot alkot – feltételezésem szerint **II.1.i** és **j** (13. old.) példákban leírtak Schubert változtatásait tükrözik, mint ahogyan az artikulációs változtatás **IV.1.a** (34. old.) példában is.

### *Kiadói beavatkozások*

EK változtatásait mutatják be **II.1.g** (12. old.) és **III.1.d** (21-22. old.) kottapéldák. Az utóbbi eltérést az összes modern kiadás átveszi, míg az elsőt NGA.

NGA egy alkalommal változtat hangsúlyjel elhelyezésén (**III.1.a** 20. old.), és két ízben hangsúllyal lát el AU szerint súlytalan helyet (**III.3.a** és **b** 26-27. old.). NGA és H artikulációs jeleket ad hozzá AU és EK szövegközléséhez **IV.1.c** példában (35. old.).

H mindkét kéz helyett csak a bal kézhez vonatkoztatja **III.2.d** és **e** (24. old.) hangsúlyait. **III.2.f** (24-25. old.) esetében WUE az egyetlen kiadás, amely AU mintájára hozzáköti a felütést a főszűlyhoz. H és WUE crescendo-villával köti össze a pp és f dinamikai szintet **III.3.e** példánál (28. old.). Fz-t a főszűlyra igazít H **III.4.b** példában (31. old.), és AU többszörös legato-íveit egy hosszú ívre változtatja **IV.3.a, b, d** és **e** példák (38-41. old.) esetében. Végezetül H **V.c** példa (43-44. old.) tremolóját harmincketted értékekre kikottázza.

WUE analóg szöveghelyeket igazít egymáshoz **III.2.g** (25. old.) példa esetében. AU1 szövegközléséhez tér vissza **II.2.h** példában leírtaknál (18-19. old.),

kihagyja azonban AU egyik pp jelzését **III.3.f** példánál (28-29. old). Az induló témákhoz igazítja a dinamikai jelzéseket WUE **III.4.a** és **c** példáknál (30-32. old.).

Nem egyértelműen bizonyítható, azonban feltételezhető, hogy **II.1.h** (12. old.) példa esetében Schubert a visszatérésnél eszközölt változtatást az expozícióra is érvényesnek vélhette. EK és NGA megtartotta az eltérő lejegyzést. Az artikuláció különféle közlését eredményezte AU többféleképpen értelmezhető vizuális képe **IV.2.a, b** és **c** példáknál (35-38. old.).

### *Szerzői elírások*

Feltehetőleg a tisztázat másolása közben került lejegyzésre a szomszédos hang **II.2.e** (16-17. old.) esetében, bár az is elképzelhető, hogy tudatos szerzői változtatásról van szó. Szintén kideríthetetlen, hogy **II.2.f** (17. old.) AU1 és AU3 közötti eltérése Schubert szándékában állt-e, vagy véletlenül maradtak el a feloldójelek. **II.2.g** (17-18. old.) esetében nyilvánvaló, hogy Schubert elmulasztotta az új sorban a bal kéz regiszterét az előzőleg eszközölt javításhoz hozzáigazítani, és ezt a modern kiadások sem tették meg. Szintén valószínűsíthető, hogy **II.1.k** (14. old.) példánál a két analóg hely ritmusa szerzői elírás következtében tér el. **II.2.h** (18-19. old.) ugyan a kiadói beavatkozások felsorolásánál szintén szerepel, de fennáll a hanghiba gyanúja is, mely valószínűleg a szerző kezétől származik. Bizonyosan szerzői hanyagság okozta **III.4.d** (32-33. old.) példa villapárjának elcsúszását, azonban **III.4.e** (33. old.) esetében nem egyértelmű, hogy a hangsúly AU3, vagy EK lapjain került hátrébb. Ugyanígy **II.2.d** (15-16. old.) példánál sem állapítható meg a hanghiba forrása.

### *Közreadói tévedések*

Az első kiadásra vezethető vissza három sajtóhiba elterjedése a D-dúr szonátában (**II.2.a, b** és **c** 14-15. old.). Tévedésből WUE egy sorral lejjebb jelöl egy hangsúlyt (**III.3.c** 27. old.), mely a zsúfolt kéziratban megtévesztően messze helyezkedik el a sorától.

*Általános észrevételek*

A fejezet összeállítása során egyre világosabbá vált számomra, hogy az előadónak nem lehet csupán egy forrásra támaszkodnia a zenemű elsajátításakor. Ebből következik, hogy értelmetlen a „definitív kiadás” elvárása is. A kiadás legjobb esetben a lehető legsokoldalúbban tájékoztat egy bizonyos kérdés különböző olvasatairól. Éppen emiatt viszont nem közölhet kizárólagos megoldásokat, ami ugyan magabiztosságot sugározna, mégis a problémák leegyszerűsítésében gyökerezne.

Ugyan nem szándékom sem a kiadások rangsorolása, sem azok bírálata, mégis úgy találtam, hogy közreadóik egyes problémátípusokhoz való hozzáállását szükséges értékelnem.

NGA a különféle forrásokra nem csak hivatkozik jegyzeteiben, hanem az egyes művek korai vázlatait nyomtatott formában mellékeli. A korai vázlatok ismerete gazdagítja a műről alkotott képet. Nem tartom azonban indokoltnak Schubert különböző villaméreteinek összezsugorítását, mint ahogyan az analóg helyek túlzott mértékű egységesítését sem, mert ezek az értelmezés gazdagságát korlátozzák.

A közreadó hozzáállása szempontjából a WUE kiadást gondolom a legkreatívabbnak: az egyes problémák elsődlegesen zenei oldalról való megközelítése sok esetben egyértelműen pozitív közreadói megoldásokat eredményez. A „helyes” zenei megoldás megtalálására való törekvése viszont akár a forrásoktól erőteljesen eltérő szövegközlést is eredményezhet. Schubert lejegyzésében (csakúgy, mint a legtöbb zeneszerző esetében) nem ritka a következetlenség. Kérdés azonban, hogy a közreadó mely eseteknél érzi a beavatkozás szükségességét. Egyes kiadások az analóg helyek különféle – hang-, dinamikai vagy artikulációs – eltéréseit egységesítik, míg mások ezt nem érzik szükségesnek. A következetlenség kérdésének eldöntése a zenei értelmezésből is fakad: WUE a B-dúr szonáta első tételének végén (III.3.f 28-29. old.) értelmezhetetlennek találta a zenei történetet mindkét pp közlésével, így az egyiket mellőzte. Számomra a notációs következetlenségek nagy része a változatosság és többértelműség megnyilvánulása. A közreadó pedig ezek megtartásával döntésképpessé teszi az előadót.

H érdeme, hogy Schubert különböző villaméreteit megőrzi kiadásában. Ez azonban sajnos nem érvényes Schubert különös legato-ív használatára, amelyet a szonáták kiadásában félrevezető módon leegyszerűsít. H érdekessége, hogy a szonáták és az impromptuk eltérő közreadója óriási különbséget eredményez a két kiadás között. Walter Giesecking (impromptuk) közreadása jóformán az autográf újranyomása, Schubert legato-íveinek és eltérő villaméreteinek megőrzésével. Az impromptuk esetében az autográf különösen rendezett, így annak egyenes közlése világos és értelmezhető az előadó számára. Egy modern kiadás interpretatív szerepével azonban ellentmondó, ha a közreadó nem értelmezi az autográf szövegét, és azon semmiféle beavatkozást nem eszközöl. A szonáták esetében a források szövege nem ritkán eltér egymástól, ami a kiadások gyakori és sokszor erőteljesen eltérő szövegközlését eredményezi. Ugyan H ars poeticája az egészen minimális jegyzetanyaggal ellátott kiadványok közreadása, számomra mégis zavaró, hogy a közreadó döntéseit és változtatásait a többi forrásnak utánanézve lehet csak nyomonkövetni.

Mind között K kiadásánál a legszembevetőbb AU kottaképének megtartására való törekvés. Ez, amint a fejezet során láthattuk, nagy jelentőséggel bír a zenei értelmezés, és ennél fogva az előadás szempontjából. K további erőssége, hogy közreadói beavatkozásai megtalálják az egyensúlyt a világos közlés és az előadó kellő mozgásterének biztosítása között. Az előadók számára nagy veszteség, hogy a szonáták kiadása nem készülhetett el.



## 2. rész: Schubert dinamika és tempó használata

### VII. Hangsúlyok és decrescendo-villák az autográfban

Az eddig bemutatott autográf kottapéldákon feltűnik Schubert kézírásának lendületessége, melynek vizuális élménye véleményem szerint közvetlen hatással van a mű előadására.<sup>1</sup> Ez a jelenség általános érvénnyel megfigyelhető, amikor kéziratot nyomtatott kottával vetünk össze. Természetesen a nyomtatott kottán nem lehet számonkérni olyan tulajdonságokat, mellyel alapvetően nem rendelkezhet, azonban éppen ezért lényeges, hogy az előadó tisztában legyen azzal, hogy a nyomtatott kotta az absztrakció további absztrahálása – amennyiben a kottairás már eleve absztrakció. Éppen ezért különösen fontosnak tartom, hogy amennyiben hozzáférhető, az előadó ismerkedjen meg a művek szerzői kéziratával.

Schubert műveinek tekintetében az egyik legszembetűnőbb eltérés AU és nyomtatott kotta között a hangsúlyok és decrescendo-villák eltérő képe. Ennek eredője, hogy az autográfban a villaméreték sokfélesége miatt gyakran szétválaszthatatlan egymástól a hangsúly és a decrescendo-villa jelentése. Műveiben azonban olyan gyakorisággal szerepelnek ezek a kétértelmű jelek, hogy a szerző esetében a legjelentősebb notációs problémát képezik. A legtöbb modern kiadás azonban drasztikusan beleavatkozott a villák méreteibe a hangsúlyokat és decrescendókat szétválasztva egymástól. Ennek következtében a hangsúlyjelek méreteit összezsugorították. Schubert kézírásában a villák különböző méretét sokszor a dinamikai szint és a hang értéke határozza meg: nagyobb dinamikai szinthez, illetve hosszabb hangértékhez nagyobb hangsúlyjel tartozik. Mindkét esetet tükrözi a G-dúr szonáta harmadik tételének 4. és 8. ütemében található méretes hangsúly, (VII.a) melyet azonban a modern kiadások összezsugorítottak. (Jelen példánál NGA, WUE és H jelölése megegyezik.)

---

<sup>1</sup> Lásd Harnoncourt érzékletes írását a szerzői kézirat erejéről: Harnoncourt, „What an Autograph Can Tell Us“ in *Baroque Music Today*, 177.

VII.a: Szonáta G, D 894, III: AU

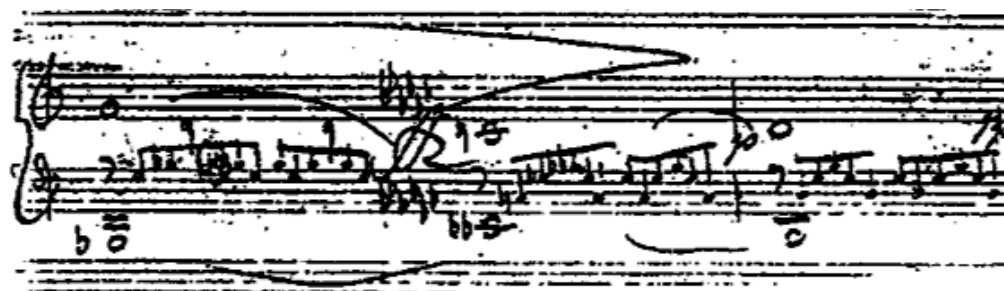


VII.a: Szonáta G, D 894, III: NGA (WUE, H)



Az alábbi példánál a Gesz-dúr impromptuból (VII.b) AU fél ütemet elfoglaló óriási villáját NGA mégis apró hangsúlyjellé változtatta. WUE, H és K megőrzi AU villaméretét, és ezzel együtt a jel kettős jelentését, miszerint hangsúly és decrescendo-villa is egyben. Ezen a példán az a gyakori jelenség is megfigyelhető, hogy Schubert azonos jelentésű utasításokat együttesen alkalmaz: itt egyidejűleg fz-t és hangsúlyt is jelöl, és a crescendót kiírással és villával egyaránt jelzi. Ez a túlbiztosított lejegyzés és a hangsúlyjel különben is gyakori alkalmazása meglátásom szerint a zenei megformálás domborzatát hivatott kiemelni, akárcsak deklamált legato-ívei esetében.

VII.b: Impromptu Gesz, D 899: AU



VII.b: Impromptu Gesz, D 899

79

81

NGA

H, K, WUE

SCEN

do

ffz

p

A Gesz-dúr impromptu egy újabb részletében (VII.c) nem egyértelmű a nagyméretű villa jelentése, mert egy hatályban lévő, betűvel kiírt crescendo alatt használja Schubert a crescendo-decrescendo-villapárt. K-val egyetértve magam is decrescendónak értékelem a villa második tagját, nem pedig hangsúlyjelnek, mint a többi kiadás teszi, mert nem tartom ellentmondásosnak, ha egy nagyobb terület crescendo-jellegén belül egy kisebb rész decrescendót képvisel. A decrescendo itt vonatkozhat a kíséret nyolcadaira, vagy a dallamív lejtésének, lélegzésének megtartására. NGA, H és WUE két egymást követő hangsúlyjele ráadásul a dallamív megtörését is eredményezi, ellentétben azzal a zenei kivitelezéssel, amit AU és K sugall.

VII.c: Impromptu Gesz, D 899: AU

VII.c: Impromptu Gesz, D 899

70

NGA, H, WUE

K

WUE

NGA, H, K

cre

scendo

fp

A nagyméretű villa kettős jelentésének újabb előfordulását példázza a G-dúr szonáta alábbi részlete. (VII.d) Ráadásul itt a villa egy egész hangcsoport fölött

helyezkedik el, olvasatomban így hangsúlyt és decrescendót egyaránt jelent, szemben a modern kiadások véleményével.

VII.d: Szonáta G, D 894, IV: AU

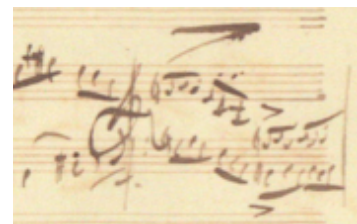


VII.d: Szonáta G, D 894, IV: NGA (WUE, H)



Ugyan általánosságban elmondható, hogy az egymáshoz közel eső területen szereplő villák különféle méretei esetlegeseek és nincs jelentőségük, két kivételt képező esetet szeretnék bemutatni, ahol a villák méretének megkülönböztetése eltérő zenei jelentést hordoz. A D-dúr szonáta következő részletében az egy ütemen belüli kétféle villaméret ennek első példája. (VII.e) Itt az első és hosszabb decrescendo-villa a ffz-val is kiemelt fősúlyon szerepel, a második, a sokkal rövidebb pedig az ütem melléksúlyát, a harmadik negyedét jelöli meg. Ezzel a kétféleséggel Schubert jól érzékelteti a terület pulzálását, és egyúttal hullámzását, mivel a hosszabb villa a dinamika csökkentését is sugallja a következő hangsúlyjelig. NGA és WUE egységesített jelölése ettől a többletinformációtól fosztja meg a kottaképet.

VII.e: Szonáta D, D 850, I: AU





## VII.e: Szonáta D, D 850, I: NGA (WUE)



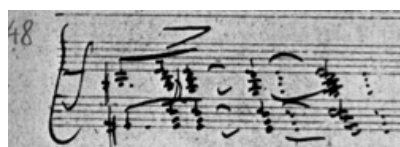
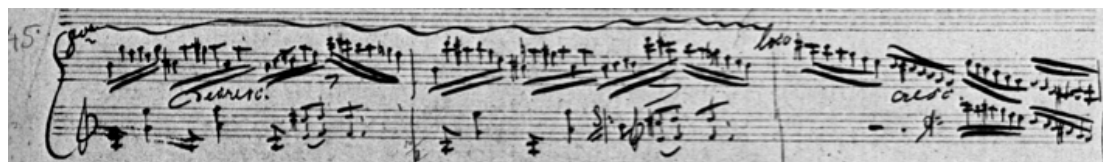
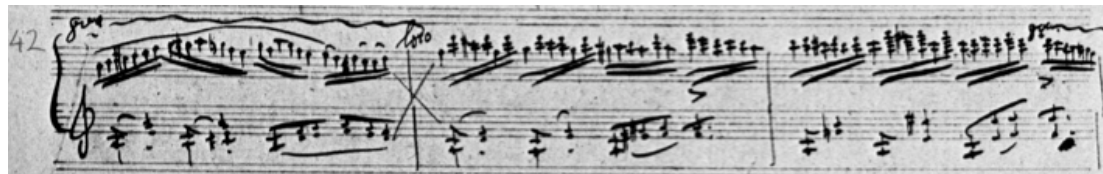
## VII.e: Szonáta D, D 850, I: H



A következő példa a G-dúr szonáta első tételéből való. (VII.f) Itt a második téma grazioso változata utolsó négy ütemének minden utolsó tagja hangsúlyt kap a felső szólamban. A hangsúllyal ellátott pont mindig egy kis skála-részlet kezdetét jelöli. A motívum negyedik ütemében (46.) azonban ez a skála-részlet már egy nyolcaddal előbb, a 12/8-os ütem kilencedik nyolcadán elkezdődik. Ez a következő – a négyütemes formarészt bővítő – ütemben crescendóval és unisono alsó szólammal megerősítve skálazuhataggyá változik, majd négy oktávnyi távolságot áthidalva az erőteljes ritmussal kimondott és hosszan kizengetett A-dúr domináns akkordján állapodik meg. Azért írtam itt részletesebben a zenei történésről, mert döntőnek találom a fentieknek és a kottaképnek egymásra utaltságát. Az autográfban ugyanis az említett hangsúlyjelek közül a negyedik – melynél elindul ez az óriási változás a darab szövetében – jóval nagyobb az előzőknél. A kottakép tehát előrevetíti a zenei gondolat elkanyarodását és meghosszabbodását. Ezt azonban egyik modern kiadás kottaképe sem tükrözi. A 48. ütem domináns akkordját a fz-n kívül nagyméretű villával is kiemelte Schubert. Ennek kottaképe hasonló kisugárzású, mint egy

fermata: az akkord hosszú kizengetését sugallja. NGA és WUE szövegében azonban ennek üzenete nem jön át egyértelműen, mivel a villát egyszerű hangsúlyjellel zsugorították.

VII.f: Szonáta G, D 894, I: AU



VII.f: Szonáta G, D 894, I: NGA (WUE)

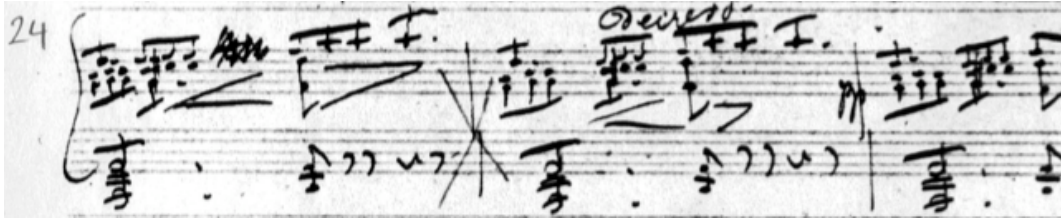


VII.f: Szonáta G, D 894, I: H

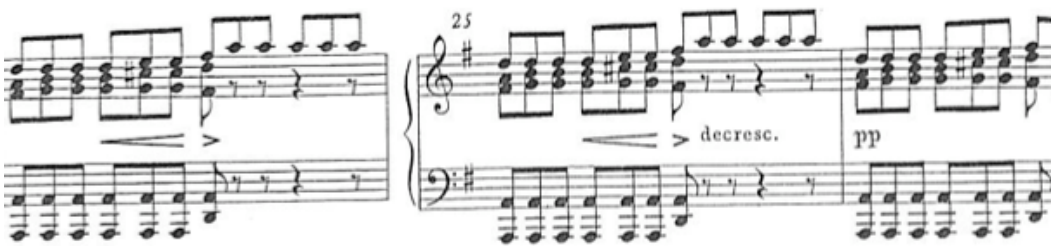


Az autográf egymáshoz közel eső, de különböző méretű villái azonban az esetek túlnyomó többségében nem bírnak eltérő jelentéssel. Az alábbi példában (VII.g) a kétfajta villahossz zeneileg azonos történést kísér. A különbség csupán a dinamikai fokozat.

VII.g: Szonáta G, D 894, I: AU



VII.g: Szonáta G, D 894, I: NGA



VII.g: Szonáta G, D 894, I: WUE



VII.g: Szonáta G, D 894, I: H



Ennél a példánál AU egyidejűleg kiírt crescendo-villája és decrescendo utasítása is megosztja a modern kiadások értelmezését. A kétféle utasítás azonban a zenei történés kétféle rétegére utal: a decrescendo a megismételt motívumra vonatkozik, míg a villapár az ütemen belüli mikrodinamikát érinti. Érthetetlen továbbá, hogy míg az autográfban a decrescendo-villa a hangsúlytalan *a*" hang alatt szerepel, az összes modern kiadás azt a hangsúlyos félütem alá helyezi. Ez a megoldás összemosza az *a*" hangot az azt megelőző akkordikus feltétellel, mely az előadói kivitelezésre is kihat.

A VII.e (53. old.) autográf kottapéldánál is megfigyelhető, hogy a 73. ütem villája jóval kisebb, mint a többi fősúlyé, holott bizonyosan nem jelent kisebb hangsúlyt. Számos esetben a lejegyzés sűrűsége és a rendelkezésre álló hely is befolyásolja az autográf villáinak méreteit. A méretek széles skálája arról árulkodik, hogy Schubert nem határolta el a hangsúlyjel és a decrescendo-villa jelentését.<sup>2</sup> Általánosságban megfigyelhető, hogy NGA – és sokszor WUE is – a mai kottanyomtatásban elterjedt kisméretű hangsúly jelölésére egységesíti,<sup>3</sup> míg H és K megpróbálja leképezni AU különböző méretű villáit. NGA és WUE túlzott egységesítő törekvése, valamint előzetes döntéshozatala a decrescendo-hangsúlyjel kapcsán meghamisítja az autográf többértelmű notációját.<sup>4</sup> A kottagrafikai technika azonban lehetővé teszi, hogy a szerző által eszközölt jeleket a lehető legpontosabban leképezzük. NGA ráadásul annak ellenére szükségét látta a decrescendo-villa és hangsúlyjel megkülönböztetésének, hogy Dürr állítása szerint ezzel Schubert nem feltétlenül volt így:

Láthatjuk, hogy Schubert műveiben a hangsúlyjeleket és villákat nem könnyű egymástól megkülönböztetni. Vélhetőleg Schubert maga sem tett különbséget köztük, de legalábbis nem érezte annak szükségét, hogy különféle módon jegyezze le őket. Valóban minden *decrescendo* hangsúllyal indul: gyakran a *crescendo* csúcspontját jelöli, mely után a dinamika visszatér eredeti szintjére – akár hirtelen (mely hangsúlyt feltételez), akár fokozatosan (*decrescendo*). Néha azonban úgy tűnik, hogy a lejegyzésből mégiscsak következtethetünk arra, hogy a kétféle értelmezés közül melyiket akarhatta Schubert.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Montgomery ennek éppen az ellenkezőjét vallja: szerinte a jelek méretbeli hasonlósága Schubert sajátos kézírásának következménye, és az olvasó feladata minden előfordulásnál a helyes jelentés eldöntése. Kijelentését azonban egyetlen példával sem támasztja alá. Lásd: Montgomery, *Franz Schubert's Music in Performance*, 80.

<sup>3</sup> Brendel szintén bírálja ezért NGA kiadását, mert nem bízza az előadóra az esetenkénti mérlegelés lehetőségét. Lásd: Brendel, „Schubert's Last Sonatas“, 132.

<sup>4</sup> A decrescendo-villa és hangsúlyjel szétválasztásának kényszere már Elizabeth Norman McKay 1961-es cikkében is nyilvánvaló. McKay cikke azonban nem eléggé alapos – mindössze négy oldal, a szerzői kéziratokra utal, miközben egyetlen autográfot sem mutat be, példái továbbá csupán egy-egy hangot ragadnak ki szövegkörnyezetükből. Konklúziója pedig – miszerint a művek végi villák egyértelműen decrescendót jelentenek – ma már nem állja meg a helyét. Lásd: Elizabeth Norman „The Interpretation of Schubert's *decrescendo* Markings and Accents,” *The Music Review* ed. Geoffrey Sharp Vol.22 (Cambridge, England: 1961), 108-111.

<sup>5</sup> „We see that accents and hairpins in Schubert's works are not easily distinguished from one another. It may be that Schubert himself did not distinguish them, or at least he did not feel any necessity to observe differences in the notation. Every *decrescendo* indeed begins with an accent: frequently it marks the climax of a *crescendo*, after which the dynamic course returns to its basic level – either abruptly (which would require an accent) or gradually (a *decrescendo*). Sometimes, however, it seems we can deduce from the kind of notation which one of the two interpretations of the mark Schubert wants.” Lásd: Dürr, „Notation and Performance,” 46-47.



Az idézet utolsó mondata óvatosan elveszi az előző állítás életét. Talán azért volt erre Dürrenkneednek szüksége, hogy igazolja NGA szögesen ellentétes eljárását. Cikke ugyan későbbi keletkezésű az összkiadásénál, de nehezen elképzelhető, hogy ez a felismerése nem a közreadói munkálatok során született volna. A kiadás ezenfelül minden egyes esetben kettéválasztotta a decrescendo és hangsúly jelenségét. Az összkiadás előszava is kitér a jelek egységesítésének kérdésére:

E normalizálás során különösen világosan mutatkozik meg a kéziratos lejegyzés nyomtatásba való átírásának alapvető nehézsége: az egyes kéziratos jelek egyedisége és kifejezőereje meg kell, hogy hajoljon az egységesítő jeltípusok előtt; Schubert szándéka a modern nyomtatás kottaképében csupán megközelítőleg juthat kifejezésre. A kötetekhez mellékelt fakszimilek ezért a kiadás szükségszerű kiegészítői.<sup>6</sup>

A kiadás érvelésében csúsztatást érzek: a tény, hogy nem lehet az autográf megjelenését a nyomtatott kottával érzékeltetni, még nem ad arra okot, hogy Schubert igen nagy méretbeli eltérést mutató villáit egységesen apró hangsúlyként jelölje. Néhány fakszimile oldal melléklete pedig nem oldja meg ezt a mindenre kiterjedő problémát.

Tovább gondolkodva hamar felvetődik a kérdés, hogy ha úgysem lehet az autográf dinamizmusát a nyomtatott kottában megőrizni, akkor nem felesleges-e annak minél hívebb tükrözésére törekedni. Ezen kérdés ellenpontja pedig, hogy mi okból folyamodunk egyáltalán a modern kottagrafikához, amikor az autográfot is sokszorosíthatjuk. Ennek természetesen alapfeltétele, hogy a mű végső változatának szerzői kézírata hozzáférhető legyen, ami már eleve nagyon leszűkíti a szóba jöhető műveket. (Az általam tárgyalt művek esetében ez az impromptuk, a G-dúr és C-dúr szonáta esetében lehetséges.) A fakszimile kiadásoknál a hangok tisztázásán kívül nincs az előadónak szüksége arra a közbeiktatott interpretációs lépcsőfokra, melyet egy nyomtatott kiadás képez. Ez azonban olyan előadói hozzáállást feltételez, amely legalább akkora részben kutatói, mint amennyire előadóművészi, és készen áll arra, hogy a felkínált lehetőségek helyett maga keresse meg a különféle interpretációs kérdésekre a lehetséges válaszokat. Sajnos azonban az esetek többségében az

<sup>6</sup> „Bei dieser Normalisierung zeigt sich besonders deutlich die prinzipielle Schwierigkeit der Übertragung handschriftlicher Notation in den Druck: Die Individualität und Ausdruckskraft des einzelnen handschriftlichen Zeichens muss der generalisierenden Type weichen; Schuberts Intention kann im Notenbild des modernen Drucks nur annähernd zum Ausdruck kommen. Die den Bänden beigegebenen Faksimiles sind deshalb eine notwendige Ergänzung der Edition.“ Lásd: Dürr, „Preface“ in *Franz Schubert Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VII: Klaviermusik, Abteilung 2 Werke für Klavier zu zwei Händen Band 2 Klaviersonaten II, VIII*

autográf töredékesen, vagy egyáltalán nem maradt fenn, illetve nem egyezik a végleges változattal, így az előadó a nyomtatott kiadáshoz kényszerül fordulni. Éppen ezért szükséges, hogy a modern kiadás kottaképe az autográféhoz a lehető legközelebb álljon. Ideális megoldásnak tehát az egyes jelek különböző méretének megőrzését tartom, amely az előadó kezébe helyezi az értelmezés szabadságát.

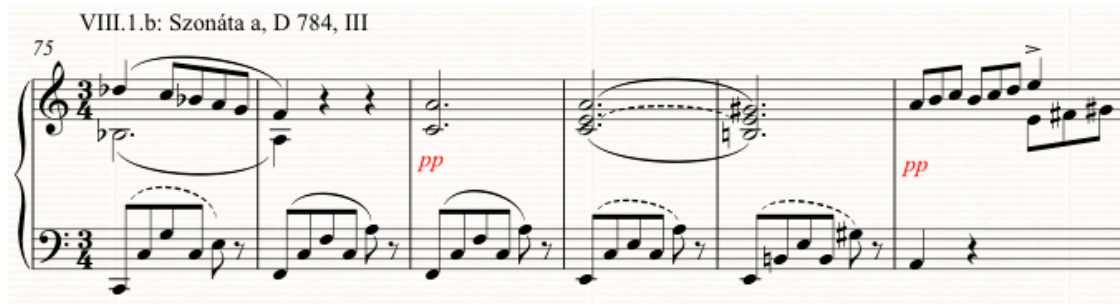
## VIII. Dinamikai jelzések sokrétű jelentése

Schubert zongoraműveit vizsgálva a különböző villaméreteken kívül szembetűnő jelenség az is, hogy sok esetben azonos dinamikai jelzés ismételten szerepel: akár két egymást követő ütemben, akár igen nagy távolságra egymástól, anélkül, hogy a két azonos jel között más utasítás állna. Az olvasó továbbá gyakran találkozik decrescendo kiírásokkal, melyek a semmibe vesznek és nincsenek feloldva új dinamikai jellel. Első ránézésre úgy tűnhet hát, hogy Schubert pontatlanul kezelte a zenei jelzésrendszert, alapos elemzés után azonban ennek éppen az ellenkezője válik egyértelművé.

## VIII.1. Többszöri dinamikai kiírás

Az imént felsorolt jelenségek közül a megismételt dinamikai jelzés a leggyakoribb. Ezt legtöbb esetben az eredményezi, hogy Schubert formai egységek tagolódását dinamikai jellel is megtámogatja. **III.4.a** példánál (30. old.) is ez figyelhető meg, ráadásul ott két *pp* egymásutánját eredményezi. A következő két példa esetében (**VIII.1.a** és **b**) ugyancsak két *pp* követi egymást: az első a visszavezetést kíséri, a második pedig a téma visszatérését.

VIII.1.a: Szonáta E, D 157, II

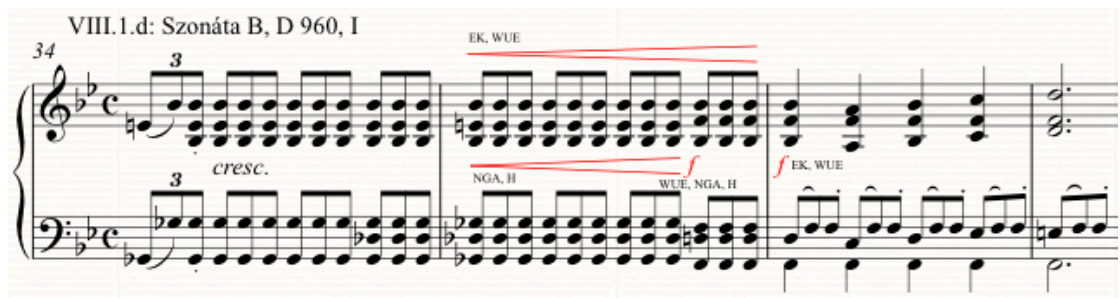


Időnként sor- illetve oldalváltás is a dinamikai kiírás megduplázódását eredményezi,<sup>7</sup> Schubert ugyanis több ilyen esetben emlékeztetőül újra kiírta a hatályban lévő dinamikát. Ezt jól illusztrálja a következő példa a G-dúr szonátából.

VIII.1.c: Szonáta G, D 894, IV: AU2



A B-dúr szonáta első tételéből vett alábbi példa esetében nehéz eldönteni, hogy a f megkettőződését a lapváltás, vagy az új formai egység dinamikai jellel való ellátása eredményezte-e. (VIII.1.d)



A szonáta végső változatának kéziratában éppen lapváltásra esik a 35-36. ütem, ami indokolhatja a f megismétlését. A modern kiadások közül azonban WUE mindkét helyen jelöli a fortét, mert értelmezése szerint Schubert külön hangsúlyozni szeretne volna mindkét pontot. Schubertre azonban nem jellemző a hangsúly fortéval való jelzése. Egyedül az a-moll szonáta (D 845) negyedik tételében (VIII.1.e) áll nyolc akkord (181-188., és analóg szöveghelye, 488-495.), mindegyik külön fortéval

<sup>7</sup> Erről Dürr is beszámol. Lásd: Dürr, „Notation and Performance,” 39.

10.18132/LFZE.2015.1

ellátva. NGA ezeket a f-kat fz-kra javította, éppen azért, mert Schubertre nem jellemző a f hangsúlyként való használata.

VIII.1.e: Szonáta a, D 845, IV

177



189



WUOL  
NGA

Schubert a hangsúlyt általában fz, ffz, sfz kiírásával jelöli, amit a következő példa illusztrál a D-dúr szonáta harmadik tételének triójából. **(VIII.1.f)** Itt a hangerő fokozásának a hangsúly jelölésére tett hatása is megfigyelhető.

VIII.1.f: Szonáta D, D 850, III Trio

137

*f*

*fz*

*cresc.*

145

*ff*

*fff*

151

*ffz*

*decresc.*

Visszatérve a B-dúr szonáta két fortéjára, a harmóniai történés drámaisága szempontjából mégiscsak indokolt az első *f* hangsúlyként való kezelése, mert a bővített kvintszept akkord két ütemen keresztül való konok ismétlése a 35. ütem utolsó negyedén lép a kvartszept akkordra. A visszatérésnél ráadásul ez a váltás még erőteljesebb, mert az A-dúr által dominált 16 ütem után az első fortéval zökken vissza B-dúrba a hangnem. (VIII.1.g) Az első *f* tehát ennek a harmóniai kapcsolatnak a fontosságát emeli ki, míg a második *f* a téma újbóli indulásának ad nyomatékot. Így WUE részéről a *f* kétszeri közlése zeneileg indokolt.

VIII.1.g: Szonáta B, D 960, I

### VIII.2. Dinamikai jel mint hangszín

A G-dúr szonáta következő részleténél (VIII.2.a) *ppp* jelzést látunk a téma visszatérésekor, amit akár dinamikai utasításként, akár az új formarészt kísérő jelzésként értékelhetünk. De négy ütemmel korábban már szintén *ppp* szerepel, tehát felmerül, hogy a két azonos jel talán eltérő jelentéssel bír. (Megjegyzendő, hogy a 20. ütem fősúlyán csak NGA közlésében áll hangsúlyjel. AU itt hosszabb villát ír, amely ezáltal decrescendót is tartalmaz.) A 15. ütemben, a gisz-mollba történő áttűnés pillanatában decrescendo áll a kottában, majd a motívum megismétlésénél szerepel a *ppp*, ami így egyaránt vonatkozhat a halkítás eredményeként létrejövő dinamikai szintre, viszont egyúttal a gisz-mollba tévedés különös hangszínét is jelöli.

VIII.2.a: Szonáta G, D 894, III Trio

Ennek felvetésére Schiff András és Malcolm Bilson elemzései bátorítottak. Schiff szerint Schubert gyakori *pp* és *ppp* utasítása összefüggésbe hozható a fortepiano



szordínó-pedáljával:

[Schubert] kottái tele vannak *pp* és *ppp* jelzésekkel, és senki előtte – Beethovent is beleértve – a dinamikai skálának ezt a leghalkabb és legtávolabbi tartományát nem fedezte fel. Korának egyes hangszerei – mint például a Graf fortepiano – rendelkeznek olyan pedálokkal, amelyek képessé teszik a játékost, hogy előhívja ezeket.<sup>8</sup>

Bilson feltételezése hasonló nyomokon jár. Ő azt valószínűsíti, hogy a *ppp* jelzés a fortepiano moderátor-pedáljára vonatkozhat. A moderátor egy anyag- vagy bőrdarabot ereszt a húrok és a kalapácsok közé (ellentétben a szordínó-pedállal, ami a kalapács két- illetve egy húr megütését teszi lehetővé).<sup>9</sup> Az iménti példa első *ppp* kiírása vonatkozhat a moderátor-pedálra is. Eszerint indokolt a felvetés, hogy a dinamikai jelzés hangszínváltozást is jelölhet. A dinamika kiírása itt egy bizonyos előadói gyakorlatnak a notációra való hatását tükrözi. A következő két példa (VIII.2.b és c) *ppp*-i ugyancsak vonatkozhatnak a hangszínre.



Az esz-moll zongoradarab alábbi példájában (VIII.2.c) szintén a VIII.2.a példából már ismerős decrescendo kíséri a modulációt. Megfigyelhető, hogy Schubert a visszavezetéshez diminuendót használ, amellyel a két terminus jelentését megkülönbözteti egymástól.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> „His scores are full of markings of *pp* and *ppp*, and nobody before him – not even Beethoven – discovered these softest and more distant ranges of the dynamic scale. Certain instruments of the period – such as the Graf fortepiano – have pedals that enable the player to produce them.” Lásd: Schiff, „Schubert’s piano sonatas”, 194.

<sup>9</sup> Malcolm Bilson: „Schubert’s Piano Music and the Pianos of his Time“, in *Studia Musicologica Academiae Hungaricae* T.22, Fasc. 1/4 (1980), pp. 263-271. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980), 270.

<sup>10</sup> Ezt a jelenséget részletesen elemzem a *Diminuendo és decrescendo különféle szerepe* című alfejezetben. (82. old.)

VIII.2.c: Zongoradarab esz, D 946

154b

pp

decresc.

ppp

dim.

158

### VIII.3. A decrescendo többértelműsége

A dinamikai szintek gyakori ismétléséhez hasonlóan nem ritkán többszörös decrescendo kiírással találkozunk Schubert kottáiban. Brendel erről a jelenségről ekképp vélekedett:

A tapasztalat azonban azt tanítja a játékosnak, hogy Schubert dinamikai jelzései gyakran hiányosak; hajlamos közbülső fokok kihagyására, mint például a B-dúr [szonáta] fináléjának 184-224 ütemeiben is: szó szerint véve tizenkilenc ütemnyi pp után egy decrescendo kezdődne, melyet nyolc ütem múlva újabb decrescendo követ, mely négy ütemmel később diminuendóhoz vezet, ami az utolsó nyolc ütemet uralja. Ennek még ötletként sincs zeneileg értelme. Schubert minden bizonnyal a játékosra hagyta ennek kiigazítását, mint például az összes frázis (202, 210, 216. ütemek felütései) valamelyest erősebb dinamikai szintű kezdését. Schubert notációjában túl sok mindent vesz magától értetődőnek: vajon lehetősége nyílt-e egyáltalán a műveit mások előadásában hallani, és ezekre reagálni?<sup>10</sup>

<sup>10</sup> „Experience teaches the player, however, that Schubert’s dynamics are frequently incomplete; he tends to omit intermediate steps, as for instance in bars 184-224 of the B flat finale: literally, a decrescendo is supposed to begin after nineteen bars of pianissimo, followed eight bars later by another decrescendo which after four bars, in its turn, leads into a diminuendo that prevails for the last eight bars. Even as an idea, this hardly makes musical sense. Schubert evidently left it to the player to take corrective action, such as starting each phrase (upbeats to bars 202, 210, 216) at a slightly stronger dynamic level. In his notation Schubert takes too much for granted: I wonder whether he even had the opportunity of hearing his piano works played by others, and of reacting to performances.“ Lásd: Brendel, „Schubert’s Last Sonatas“ 132.

VIII.3.a: Szonáta B, D 960, IV

184 *decresc.* *p* *pp*

191 *8va*

198 *8va* *decresc.*

205 *8va*

212 *(8)* *decresc.* *dim.* *8va*

218 *(8)* *fp*

(VIII.3.a) Szembetűnő, hogy a decrescendók mindkét esetben modulációra mutatnak rá. Ebből mindjárt következik, hogy ezek nem lehetnek hosszútávú decrescendók, mert kifejezetten azokra az együtemes harmóniai kapcsolatokra vonatkoznak. Ez egyértelműen megkülönbözteti Schubert notációját Beethovenétól, egyúttal eltér a jelzés konvencionális használatától. Schubert ugyanis gyakran használja a decrescendót ilyen rendhagyó módon. E decrescendók lokális érvényűek, továbbá

amint Brendel példájából is kitűnik, nem kizárólag a hangerő csökkentésére vonatkoznak, hanem elsősorban figyelemfelkeltő szerepűek. Így az egymás után következő dinamikai jelek között értelmetlen összefüggést keresni. A fenti példánál az is megfigyelhető, hogy a megkülönböztető diminuendo kiírás itt a dallamvonal elszakadozását kíséri: elkezdődik a rövid motívum többszörös ismétlése, amiben a sebesség sodrása ellankad. A 186. ütem pp-ja továbbá éppúgy jelölhet hangvételt, mint dinamikai szintet, a három pár crescendo-decrescendo-villa pedig biztosítja a dinamikai vonal domborzatosságát. Ebben az olvasatban egyértelművé válik, hogy Schubert notációja nem szorul sem „kiigazításra”, sem sajnálkozásra, hogy a tapasztalatlanság áldozata lett volna. Brendel véleményével szemben – miszerint Schubert nem szolgáltatott elég információt a dinamikai kivitelezéssel kapcsolatban – úgy gondolom, hogy itt a dinamikai jelek önmagukon túlmutatva különféle zenei eseményekre hívják fel a játékos figyelmét. A játékos feladata annak felmérése, hogy a jelek milyen hatótávolságban érvényesek.

Az alábbi (VIII.3.b) példánál a decrescendo szintén modulációt kísérő lokális érvényű dinamikai jelenség:

VIII.3.b: Zongoradarab Esz, D 946

The image shows a musical score for a piano piece. The title is 'VIII.3.b: Zongoradarab Esz, D 946'. The measure number '154' is written above the first staff. The score consists of two staves, treble and bass clef. In measure 158, there is a red 'decresc.' marking above the treble staff. The music features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

Schubert előszeretettel alkalmazta a decrescendót egy motívum többszörös ismétlésekor is. (VIII.3.c és d) A többszörösen ismételt motívum ezekben az esetekben nem csak hangerejéből veszít, hanem lendületéből is.

VIII.3.c: Szonáta c, D 958, IV

The image shows a musical score for a piano piece. The title is 'VIII.3.c: Szonáta c, D 958, IV'. The measure number '203' is written above the first staff. The score consists of two staves, treble and bass clef. In measure 208, there is a red 'decresc.' marking above the treble staff. The music features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.



A decrescendo ismétléseknél való használata azonban nem kizárólagos, Schubert több helyütt diminuendót ír. (VIII.3.e és f) Habár más zenei helyzetekben általában eltérő jelentéssel bír a szerző használatában a decrescendo és a diminuendo,<sup>11</sup> ez az ismétlések tekintetében, mint látható, nem mondható el. (Érdekes módon NGA, aki a diminuendót majdnem minden esetben tempójelzésként jelöli kiadásában,<sup>12</sup> VIII.3.f példa esetében azt csupán dinamikai jelzésként tünteti fel.)



Schubert ugyancsak gyakran használja a decrescendót olyan helyzetekben, amikor egy többször ismételt zenei motívum fontossága fokozatosan háttérbe szorul. Ez jobbára akkordikus felbontású textúráknál figyelhető meg:

<sup>11</sup> Lásd a *Diminuendo és decrescendo különféle szerepe* című alfejezetet a 81. oldalon.

<sup>12</sup> Lásd a *Különböző kiadások eltérő olvasatai* című rész bevezetőjének 7-8. oldalát.



VIII.3.g: Szonáta c, D 958, I

116

fp decresc. pp

VIII.3.h: Impromptu f, D 935 No.1

64

decresc. pp appassionato

con pedale

Az eddigiek alapján láthatjuk, hogy Schubert a dinamikai jelekkel gyakran különböző zenei történésekre hívja fel a figyelmet. A zene folyamatában azonban természetesen nem határolhatók el egymástól a dinamika, a hangszín, vagy a mikrotempó ingadozása, így minden előadói utasítás annyiféleképpen kivitelezhető, ahányszor csak a művet megszólaltatjuk. Mivel Schubert a dinamikai jeleket útjelző táblákként használta, nem a jelek misztifikálása, ha azok mögöttes tartalmáról beszélünk.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Montgomery óva int attól, hogy több jelentést rendeljünk egy jelhez, és ezáltal misztifikáljuk azt. Lásd: Montgomery, *Franz Schubert's Music in Performance*, 82.



## VIII.4. Dinamikai jelek tempóra utaló jelentése

A következő példák során olyan eseteket mutatok be, ahol tempójelzéseket dinamikai jelekkel helyettesít Schubert. Ezeknek egyik fajta előfordulása, amikor ritardandót dinamikai jel követ azon a helyen, ahol zeneileg a tempó visszanyerése indokolt. A következő két analóg hely a c-moll szonátából is ezt példázza: (VIII.4.a és b) a ritardandót nem követi *a tempo*, azonban nyilvánvaló, hogy a téma visszatérésével a tempó is helyreáll. Az első példánál a modulációt megint csak decrescendo kíséri.

VIII.4.a: Szonáta c, D 958, II

40 *pp* *decresc.* *rit.*

43 *p* *legato*

VIII.4.b: Szonáta c, D 958, II

90 *pp*

92 *rit.* *pp*

Az alábbi példában (VIII.4.c) a modulációnál sempre ritardando szerepel, majd a 73. ütemben *f*, minden tempóra vonatkozó utalás nélkül. Mivel innentől stabilizálódik a hangnem is, egyértelmű, hogy a tempó is a *f* kiírásával áll helyre.

VIII.4.c: Szonáta H, D 575, I

68 *sempre ritardando*

71 *f*

A D-dúr szonáta következő részleténél dinamikai jel képviseli a tempóból való kilépést, amit az *a tempo* állít helyre: a harmóniai történet szerint a 10. ütem elején a téma C-dúrba téved, és az *a tempo*val tér vissza medrébe. (VIII.4.d) H ezzel szemben a 11. ütemben közreadói ajánlásként ritardandót közöl, hogy az *a tempo*t igazolja. Azért tartom H értelmezését problematikusnak, mivel a motívum ismétlése közben nem történik semmi, ami lassításra adna okot. Sokkal inkább a C-dúrba tévedt háromszor megismételt motívum egésze képvisel egyfajta elterelődést, kilógást akár a tempóból is, de mindenképpen a körülötte zajló zenei folyamatból. H a ritardando hiányát a szerző notációs hanyagságának tekinti. Schubert azonban – bár szokatlan módon, – jelezte, hogy a C-dúrban lévő ütemeket meg kell különböztetni a környezetüktől.

VIII.4.d: Szonáta D, D 850, II

9 *a tempo*

10 *pp*

11 *(rit.)*

12 *cresc.*

13 *f*

Analóg helyénél (VIII.4.e) az *a tempo* ugyan elmarad, azonban az előző példához hasonlóan *pp* kíséri a C-dúrba tévedést, és mivel az azt megelőző ütemben szintén *pp*

szerepel, két *pp* követi egymást. Ez is azt igazolja, hogy a második *pp* kiírás figyelemfelkeltő szerepű, és nem csupán a dinamikai szintre vonatkozik.

VIII.4.e: Szonáta D, D 850, II

115

*fz* > *p* *fp* > *pp* *pp*

119

## IX. Diminuendo – a tempó hullámzása

Mint ahogyan már több ízben utaltam rá dolgozatom során, Schubert megkülönböztetett jelentést tulajdonít a diminuendo jelölésnek. Míg a zenei nyelvben a decrescendo a crescendo párja, a diminuendónak nincs megfelelője. Beethoven kottáiban nem is igen találkozunk diminuendo kiírással. Schubert azonban feltűnően gyakran alkalmazta, és különösen későbbi műveinél az esetek nagy többségében tempójelzésként használta. Korai műveiben is használ ugyan diminuendót, ott a hozzárendelt jelentés nem következetes. Későbbi műveinek esetében azonban gyakori a diminuendo-*a tempo* páros alkalmazása, továbbá művek, tételek, vagy akár formai szakaszok végén is gyakran feltűnik a diminuendo. Mivel viszont Schubert nem kizárólagosan különbözteti meg a diminuendo és a decrescendo jelentését, elhamarkodott következtetés lenne a diminuendót minden esetben lassítással összekapcsolni. NGA kiadása az egyetlen az általam vizsgált modern kiadások közül, ahol a diminuendo tempójelzésként szerepel a kottában. Közreadói azonban szintén próbálják érzékeltetni, hogy Schubert diminuendo használata néha következtelen, ezért egyes előfordulásainál dinamikai jelzés minőségében jelölik a diminuendót.

IX.1. *Diminuendo-a tempo*

Az alábbi példákban a diminuendo kiírást *a tempo* követi.

IX.1.a: Szonáta a, D 845, III

74

(pp)

dim.

a tempo

IX.1.b: Szonáta Esz, D 568, II

107

dim.

pp



IX.1.c: Szonáta Esz, D 568, IV



IX.1.d: Impromptu f, D 935 No.4



IX.1.e példánál H az a tempo előtt zárójelben ritardandót közöl. Ezzel a feltételezett lassítást az utolsó ütemre tolja, holott a diminuendo három és fél ütemes szakaszt érint, ami sokkal finomabban és észrevétlenebbül megoldható.

IX.1 e: Szonáta D, D 850, II





The image shows two staves of a piano score. The top staff starts at measure 57 with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a melodic line with a tempo change from *(rit.)* to *a tempo* at measure 60. The bottom staff starts at measure 57 with a bass clef and a key signature of two sharps. It contains a bass line with a dynamic change from *pp* to *dim.* at measure 60. The score ends at measure 64.

Az A-dúr szonáta következő részleténél (IX.1.f) több ízben is *a tempo* követ diminuendót. H jegyzeteiben valószínűsíti, hogy a diminuendo kiírás feltehetően téves, és Schubert szándékolt lejegyzése valószínűleg ritardando lehetett.<sup>15</sup> Magam WUE érvelésével értek egyet, aki arra következtet, hogy itt a diminuendo enyhe lassítást is jelenthet, azonban a túlzott lassítás elkerülése végett Schubert mellőzte a ritardando használatát.<sup>16</sup> Ebben az esetben is megfogalmazódik, hogy itt nem is feltétlenül lassításról van szó, hanem a sebesség megváltozásáról. A sebesség ugyanis változékony, és egységes tempónál is folyamatosan hullámzik, mert a zenei anyag harmóniai és ritmikai kapcsolatrendszerének impulzusai határozzák meg. Ezek az impulzusok gyengülnek meg az ismétlődés, moduláció, vagy a dallamvonal elszakadozása következtében a diminuendo-jelölte helyeken, ami akár az alapütés átmeneti kilengésével is járhat. A sebesség változásának lekövetése a notációban hasonló Schubert deklamált legato-íveihez, amelyek a dallam sebességének a hullámzását érzékeltették.

The image shows two staves of a piano score. The top staff starts at measure 324 with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a melodic line with a dynamic change from *f* to *decresc.* at measure 328. The bottom staff starts at measure 324 with a bass clef and a key signature of two sharps. It contains a bass line with a dynamic change from *f* to *decresc.* at measure 328. The score ends at measure 331.

<sup>15</sup> Jegyzetek, *Klaviersonaten* Band II, 289.

<sup>16</sup> Jegyzetek, *Sämtliche Klaviersonaten* Vol.3, 221.



The image displays five staves of musical notation, likely from Schubert's late piano works, illustrating various dynamic and tempo markings. The staves are numbered 328, 333, 338, 343, and 347.

- Staff 328:** Features a *p* (piano) dynamic marking and a *dim.* (diminuendo) marking.
- Staff 333:** Features a *pp* (pianissimo) dynamic marking, a *a tempo* marking, and a *dim.* marking.
- Staff 338:** Features a *pp* dynamic marking and a *dim.* marking.
- Staff 343:** Features a *p* dynamic marking, a *a tempo* marking, and a *dim.* marking.
- Staff 347:** Features a *dim.* marking, a *Presto* tempo marking, and a *p* dynamic marking.

A diminuendo schuberti használata azonban nem mindig ilyen következetes. A következő példa (IX.1.g) két analóg helyének elsőjén diminuendo-*a tempo* áll a kottában, majd a második esetben csak diminuendo. Mivel a két hely zeneileg azonos, így meglátásom szerint a második előfordulásnál a diminuendo szintén a tempóra is vonatkozik.

The image shows a musical score for Schubert's Sonata in G major, D 894, II. The score is in 3/8 time and features various dynamic and tempo markings. The staves are numbered 77 and 155.

- Staff 77:** Features a *pp* (pianissimo) dynamic marking and a *dim.* (diminuendo) marking.
- Staff 155:** Features a *p* (piano) dynamic marking, a *a tempo* marking, and a *dim.* marking.

Az alábbi szonátapár esetét különössé teszi, hogy egy mű két különböző hangnemben két szonátaaként került lejegyzésre, melyeknek notációja több helyütt eltér egymástól. Egy ilyen lejegyzésbeli eltérés figyelhető meg a második tétel végénél is (IX.1.h és i): az első változatban a 117. ütemben „dilartando” utasítás olvasható. H jegyzeteiben úgy véli, hogy dilargando vagy dilatando („szélesebben”) helyett tévesen került lejegyzésre. Ennek fényében különösen figyelemreméltó, hogy a második változatban ez az utasítás diminuendóvá alakult, mert ez szintén a diminuendo tempóbeli vonatkozását támasztja alá.

IX.1.h: Szonáta Desz, D 568, II

116

IX.1.i: Szonáta Esz, D 568, II

116

IX.2. *Diminuendo mint zenei részek elválasztója*

A következő részletek olyan eseteket mutatnak, ahol zenei részek végződésénél, illetve átvezetésekénél írta ki Schubert a diminuendót. Nyilvánvaló, hogy ezekben az esetekben az a tempó elengedését is jelenti.

IX.2.a: Szonáta G, D 894, I

IX.2.b: Szonáta B, D 960, II

IX.2.c: Impromptu f, D 935 No.4

IX.2.d: Moment musical C, D 780

IX.2.e: Zongoradarab Esz, D 946

### IX.3. Diminuendo művek végén

Tételek és művek végénél is gyakori a diminuendo-jelzés. Az alábbi példában (IX.3.a) a diminuendo és decrescendo megkülönböztetése is megfigyelhető: míg a decrescendo a *p* és *pp* dinamikai szinteket köti össze, a diminuendo egyértelműen a tempóra is kihat.

IX.3.a: Szonáta A, D 959, I



IX.3.b: Szonáta B, D 960, II

133

*dim.*

*(ppp)*

Az A-dúr szonáta következő részleténél (IX.3.c) a decrescendo modulációt kísér, a diminuendót követően pedig a *fisz*-eken való megállapodáskor *ppp* szerepel.

IX.3.c: Szonáta A, D 959, II

189

*pp*

*decresc.*

*dim.*

198

*ppp*

Fontos azonban megjegyezni, hogy többízben a mű végén ritardando szerepel.

IX.3.d: Impromptu Asz, D 935

145

*rit.*

*cresc.*

*p*

IX.3.e: Moment musical cisz, D 780

163

Coda

*ppp*

*ritard.*

Túlzó következtetésnek tartanám, hogy a ritardando nagyobb lassítást jelölne, mint a diminuendo, hiszen a finom tempóbeli beavatkozások mindig viszonylagosak, és az előadóművész feladata ezek egyensúlyát megtalálni. A diminuendo jelentésében nem elsősorban a lassítást látom, hanem a tempó megfoghatatlanabb lankadását, ami inkább a zenei folyamat sebességét érinti. Ezért alkalmazza Schubert gyakran tételek és formai részek végződésénél, mert ott a zenei sodrás sebessége elnyugszik. Mindezzel együtt tagadhatatlan a diminuendo tempót is érintő többletjelentése

#### IX.4. *Diminuendo és decrescendo különféle szerepe*

Az alábbiakban néhány további példát szeretnék mutatni a decrescendo és diminuendo jelek közötti megkülönböztetésre Schubert használatában. Ahogyan a decrescendo-példákból kitűnt, Schubert a jelet konvencionális alkalmazásán túl akkor is használja, amikor egy motívumot megismétel, egy ismétlődő motívumot háttérre változtat, vagy modulációra hívja fel a figyelmet. Sok esetben diminuendót és decrescendót egymáshoz közel eső helyeken használ Schubert, ami már önmagában a kétféle jel megkülönböztetését eredményezi. Az első példánál (IX.4.a) a decrescendo a pp-ra halkulást jelzi, míg a diminuendo a formai rész végződését kerekíti le.

IX.4.a: szonáta c, D 958, IV

421 *fp* *decresc.* *pp*

427 *dim.* *p*

Az A-dúr szonáta következő részleténél (IX.4.b) a decrescendóval háttérbe vonul a jobb kéz szólama, míg a diminuendo az ismételt motívum elfáradását kíséri. Érdekes módon NGA itt a diminuendót nem tempójelzésként közli, mint általában, mert feltehetőleg ebben az esetben nem tulajdonít neki tempóbeli különözöséget. Ezzel az eljárással azonban az előadó helyett a közreadó dönti el, hogy mikor von magával tempóbeli változást a diminuendo, és mikor nem. Ez az előadó mozgásterét



igencsak leszűkíti, mert azt a néhány esetet eltekintve, mikor egyértelműen tempójelzésként használja Schubert a diminuendót, rengeteg az olyan előfordulása, amely eldöntetlensége folytán a kérdés sokkal szabadabb értelmezését engedélyezné. Szerencsére Schubert notációja szabadabb és következetlenebb annál, hogy ezekhez a jelekhez állandó jelentést rendelhetnénk.

IX.4.b: Szonáta A, D 959, I

Az alábbi példánál (IX.4.c) a decrescendo a zenei motívum oktávval feljebb való ismétlését kíséri, míg a diminuendo a visszavezetést.

IX.4.c: Szonáta A, D 959, III

A diminuendo sebességre való vonatkoztatása Schubert notációjában azonban korántsem általánosan elfogadott. David Montgomery miközben támadja sokak álláspontját, miszerint Schubert notációja pontatlan vagy következtelen lenne, elutasítja a dinamikai jelek többértelmű jelentését.<sup>17</sup> Montgomery jellemző módon Dürer megfigyelését a „pontatlanság elméletének”<sup>18</sup> nevezi, holott az épp nem a

<sup>17</sup> Montgomery, *Franz Schubert's Music in Performance*, 76-82

<sup>18</sup> „theory of inexactitude“

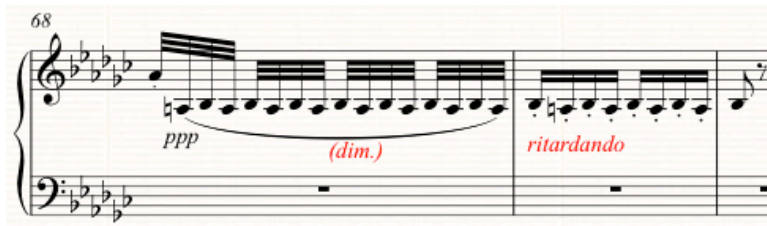
pontatlanságról szól, hanem a differenciáltságról, tehát a jeleknek nagyon is tudatos és magasszintű szervezethez. Ezek után Montgomery két példát mutat ennek cáfolatául, mindkettő korai mű 1816 és '17-ből: (IX.4.d és e)

IX.4.d: Zongoradarab E, D 459 A Nr.3

Montgomery szerint az első példánál (IX.4.d) a diminuendo a decrescendo meghosszabbítása, és ennek a virtuóz résznek a kellős közepén nincs helye lassításnak. Hozzáteszi továbbá, hogy Schubert a diminuendót „leggyakrabban halk dinamikai régiókban használja. Ennélfogva természetes, hogy meglehetősen gyakorisággal andanték és adagiók végénél jelenik meg, ahol a dolgok ellágyulnak, és ahol az előadók úgyis lelassítanak.”<sup>19</sup> Ennek azonban éppen az ellenkezője derült ki az általam felsorakoztatott példák láttán: azok fele nyitótételek, finálék, vagy virtuóz zongoradarabok részét képezik. Montgomery példájában emellett a diminuendo a frázis végén található, így attól függetlenül beleillik az eddigi diminuendo-példák alkotta képbe, hogy az előadó elengedi-e a tempót vagy sem. A következő példájánál (IX.4.e) azzal érvel Montgomery, hogy a diminuendo után szereplő ritardando kizárja a diminuendo tempóra vonatkozó jelentését. Véleménye szerint amennyiben Schubert fokozatos lassítást szeretett volna, akkor a harmincketted és tizenhatod értékek közé triolákat ékelt volna.

IX.4.e: Szonáta Asz, D 557, II

<sup>19</sup> „*Diminuendo* [...] is used most often in the softer volumes regions. Naturally, then, it is bound to appear quite often at the end of *andantes* and *adagios*, where things remain soft and where performers tend to slow down anyway.” Lásd: Montgomery, *Franz Schubert's Music in Performance*, 80.



Furcsa módon azonban NGA kiadásában nem is szerepel a második (zárójelbe tett) diminuendo, és jegyzetei sem utalnak rá. Ettől eltekintve azonban nagyon is elképzelhetőnek tartok egy esetleges folyamatos lassulást a két érték között, de ennek eldöntése már az előadó feladata. Montgomery érvelését tovább gyengíti, hogy mindössze két példát hoz fel, és mindkettő korai műve Schubertnek, melyektől nem várható el a notáció kiforrott és következetes használata. Feltűnő továbbá, hogy két ízben is azzal érvel, hogy Schubert kortársai között nem figyelhető meg a diminuendo megkülönböztetett használata, és általában a dinamikai jelek többértelmű jelentése: „Schubert notációs jelei »de-misztifikálásának« folyamatában óvatossá kell lennünk, hogy ne adjunk többértelmű jelentést a jeleknek – különösképpen ahol nem létezik elméleti hagyomány annak megtámogatására.”<sup>20</sup> Az azonban nem gyengíti a megfigyelés létjogosultságát, hogy kortársainál a notáció használatának ez a fajtája nem figyelhető meg. A zeneirodalom új irányjai mind olyan újításoknak köszönhetők, amelyeket egy szerző a többiekétől eltérő módon alkalmazott.

A kérdést sokkal inkább abban látom, hogy vajon miért tulajdonított Schubert többszörös jelentést egy dinamikai jelnek. Számomra a válasz sokkal egyszerűbb, mint hogy az egyes jelek mögöttes tartalmakkal rendelkeznének: egyszerűen nem áll rendelkezésre megfelelő jelzés. Schubert olyan eseményekre szeretne felhívni az olvasó figyelmét, amelyekre nincsenek előadói utasítások: formai tagolódás, érzékeny moduláció pillanata, a tempó alig észrevehető hullámlása. Emiatt arra kényszerült, hogy egyes jeleket egymástól különböző zenei helyzetekben használjon. Schubert tehát – mintha semmit nem bízna a véletlenre – kétféle módon is felhívja a figyelmet egy zenei eseményre: magukkal a hangokkal és a hozzájuk rendelt jelekkel. Ez az eljárás hasonlatos a crescendo egyidejű betűs és villás jelöléséhez, valamint a hangsúlyjel és fz együttes alkalmazásához.

<sup>20</sup> „In the course of »de-mystifying« Schubert’s notational symbols, then, we must take care not to give multiple meanings to integral signs – especially where no theoretical tradition existed to support such an interpretation.” Lásd: Montgomery, *Franz Schubert’s Music in Performance*, 82.

IX.5. *A tempó természetes hullámozása*

Schoenberg a tempó finom hullámozására mint „tempó és kifejezés jelöletlen változására” utal, és 1948-as írásában arról panaszkodik, hogy az új előadási stílus ezt teljes mértékben elnyomja.<sup>21</sup> A jelöletlen tempóváltozás sokatmondó szókapcsolat: rámutat, hogy a tempó hajlékonysága a notációval nem érzékeltethető.<sup>22</sup> Rudolf Kolisch ezt a jelenséget általánosságában fogalmazza meg:

Néhány különleges esetet kivéve, mint például a *perpetuum mobile* vagy egyes etűdök, a zenében úgyszólván nincs egyetlen olyan ütem sem, melyben az ütéseknek egyenletes idő-értéke lenne, a lejegyzéstől függetlenül.<sup>23</sup>

Wagner szintén a tempó apró hullámozásáról ír, továbbá tapasztalatáról, hogy ugyan partitúráiban a lehető legpontosabb lejegyzésre törekedett, ám ez mégis visszajára fordult, mert a tempó természetes áramlásának állta útját:

Hogy a saját tapasztalatomról szóljak, meg kell hagynom, hogy a korábbi, bemutatott operáimat teletömtem szófukarnak semmiképpen sem tekinthető tempójelzésekkel, és ezeket pontosan és tévedhetetlenül (legalábbis úgy gondoltam) rögzítettem metronómszámok megjelölésével. Ezek után mikor egy ostoba tempót hallottam egy előadáson, a Tannhäuseremén, például, a felelősségrevonásom előtt a karmester azzal védte magát, hogy minden metronómjelzésemet lelkiismeretesen betartotta. Ebből megértettem, hogy a matematika mennyire nem mérvadó a zenére nézve, és ezek után nem csak elhagytam a metronómjelzéseket, hanem azzal is vigasztaltam magam, hogy a főbb tempókat nagyon általános keretek között adtam meg, és csak változásait jelöltem.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> „Today's manner of [...] suppressing all emotional qualities and all unnotated changes of tempo and expression” Lásd: Schoenberg „Today's Manner of Performing Classical Music”, 320.

<sup>22</sup> Ugyanez áll a ritmusértékek kottaképi megjelenése és valóságos dinamizmusuk közötti óriási eltérésre, aminek részletes kifejtése meghaladná értekezésem kereteit. Webern Schubert német táncainak felvételei nagyszerűen példázzák, hogy a notáció interpretálása mennyire nem a lejegyzett ritmusértékek szolgai végrehajtása. Lásd: December 29, 1932, Frankfurter Funkorchester (Pierre Boulez Webern összes műveinek hangfelvételén). Sony, 1991. SM3K 45845.

<sup>23</sup> „Except in special cases, such as *perpetuum mobile* or certain studies, there is hardly a measure in music in which the beats have equal time-value, regardless of notation.” Lásd: Rudolf Kolisch, „Tempo and Character in Beethoven's Music”, in *Musical Quarterly* XXIX (1943), 178.

<sup>24</sup> „To speak from my very own experience, I should say that I filled my earlier publicly performed operas with really verbose tempo indications and fixed them precisely and infallibly (I thought) by adding metronome numbers. Consequently when I heard a stupid tempo in a performance, of my Tannhäuser for example, a conductor would protect himself against my recriminations by saying that he had followed my metronome indications most conscientiously. I understood from this how unsure mathematics must be in relation to music and thereafter not only omitted metronome numbers but also contented myself with giving the main tempos in very general indications, taking care only with

Olvasatomban Wagner így próbálta elérni, hogy a karmesterek a tempók végrehajtása helyett azokat belső indíttatásból jelenítsék meg. Ezzel a tempó kívülről való diktálásáról áttevődik a hangsúly a zenei minőség előhívására, mely által a zene saját magából termeli ki tempóját. Ahogyan Rudolf Kolisch fogalmazott: „Egy mű »megfelelő« tempója magával a *zenével* születik meg.”<sup>25</sup> Ez is egy bizonyossága a zene általános képességének, hogy az idő nagyon sokféle módon múlhat egy művön belül. Schubert zenéje különösen jól érzékelteti az idő sokféle múlásának jelenségét: a modulációk jelentős szerepe, valamint a már szinte hallucinatív eltévelyedések gyakorisága – amit nagyszerűen példáznak **VIII.4. d** és **e** példák a D-dúr szonáta második tételéből (73. old.) – is ennek megnyilvánulásai.

---

modifications of this tempo.“ Lásd: David Fallows, „Tempo and expression marks.“ in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* V.25. ed Stanley Sadie. Second Edition. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001), 275.

<sup>25</sup> „The »right« tempo of a piece is born with the *music* itself.“ Lásd: Kolisch, „Tempo and Character in Beethoven's Music“, 177.

## X. A mű szerkezetének a tempóra gyakorolt hatása

A tempó apró hullámzásai mellett a mű szerkezetének a tempóba való beleszólása szintén érzékeny kérdése az előadói gyakorlatnak. Ez a jelenség az előző fejezetben taglalt tempóbeli hajlékonyságtól erőteljesen különbözik, mivel itt a mű struktúrája és az egyes témák illetve részek textúrája határozzák meg a tempóbeli eltéréseket, melyek ezáltal nagyobb felületeket érintenek. Jó példával szolgálnak erre a Schubert korát megelőző időszak jellegzetes műfajaiban található tételek. A 18. századi szvittek egyes táncművei (menüett, bourrée, gavotte, stb.) megismétlődnek egy azonos táncművet megjelölő, de más hangnemű és struktúrájú tétel után. A klasszikus szonáták, szimfóniák jellegzetes 3/4-es táncműve pedig a triós formát hozza divatba, ami szintén az előbbi, visszatérő szerkezetet képviseli. A középső szakasz tempóváltozását akkoriban nem jelölték. A korabeli előadói gyakorlat lenyomatát kutató, természetszerűleg egymással konfrontálódó vélekedések, valamint a korszellem által befolyásolt egyéni ízlés dönti el a tempóválasztást.

A fentieknél tágabban értelmezett, más tétel- és műfajtipusokra is vonatkozó előadói gyakorlatot a hangrögzítés technikájának köszönhetően a 20. század elejétől kezdve nyomon követhetjük, így olyan értékeknek lehetünk birtokában, mint például Richard Strauss, Willem Mengelberg vagy Wilhelm Furtwängler felvételei.<sup>26</sup> Ezen karmesterek tempókezelése mindvégig a mű szerkezetét követi, úgyszólván a művel való együtt-lélegzés módosítja a tempót. Tempóváltásaik ezért – bár markánsak és észrevehetetlennek aligha nevezhetők – nem tűnnek túlzónak. Előadásmódjukat mindenkor a mű sajátosságai táplálják, ezáltal alapvetően különböznek egy általánosító szentimentális magatartástól, amely a műre ráhúzott, ám attól idegen romanticizáló megközelítésben merül ki. Schoenberg azonban 1948-as keltezésű írásában már arról panaszkodik, hogy a tempó változékonyságának érzékeny kérdését teljes egészében mellőzik az előadói gyakorlatban.

Negyven évesen még mindig karmester szerettem volna lenni –  
különösen, ahogy gyakran történt, amikor egy rossz előadást hallottam.

<sup>26</sup> Különösen figyelemreméltónak találom Richard Strauss Beethoven V. szimfónia felvételét (Berlin Állami Operaház Zenekara, 1927. <http://www.youtube.com/watch?v=gbPeiRUJvW8&list=PLF150FC8561255DE1> [2014. május 1.]), Willem Mengelberg Beethoven IX. szimfóniájának 1938-as felvételét (<http://www.youtube.com/watch?v=9TYc8uNbRU4> [2014. május 1.]), és Wilhelm Furtwängler Schubert C-dúr szimfóniájának (D 944), annak elsősorban első tételének felvételét (Berlini Filharmonikus Zenekar, 1942. <http://www.youtube.com/watch?v=OKcPgx8c1Fg>; <http://www.youtube.com/watch?v=g44kzRB9jLM> [2014. május 1.]).



De miután a kérdéses darabot alaposan áttanulmányoztam, és megpróbáltam a zeneszerzőével összhangban a saját érzéseimet megfogalmazni, annyi nehézséggel szembesültem, hogy felkiáltottam, „Milyen szerencse, hogy most nem kell előadnom ezt a művet!” Mikor aztán hallottam a mű előadását, úgy tűnt nekem, mintha a karmester fogott volna egy nedves szivacsot, és a problémáknak még a nyomát is letörölte volna vele azáltal, hogy teljes tételeket egyetlen merev, hajlíthatatlan tempóban játszott végig.<sup>27</sup>

A második világháború szellemi öröksége – melyre Schoenberg is utal imént idézett írásában, és amely többé-kevésbé máig tartja magát – a tempó szabad kezelését az elavult romanticizáló megközelítés hozadékának tartotta. Ez egyként vonatkozott a strukturális eredetű tempóváltozásokra és a tempó alig érzékelhető finom hullámzásaira, így az előadói gyakorlat hajlamossá vált a tempó mindenfajta hajlékonyságának különbségtétel nélküli mellőzésére. A konkrét zeneművek vizsgálata során egyértelműnek tűnik, hogy a különféle szerkezetű zenei anyagok sokfélesége nem csak megtűri, hanem sok esetben egyenesen meg is kívánja a tempó differenciálását.

Schubert műveiben a tempó strukturális rétegeltsége a szonáták menüett és scherzo tételeinek trióikhoz viszonyított tempóarányaiban mutatkozik meg leggyakrabban. A műfaj korábban említett példáival ellentétben Schubert sokszor már jelzi a főrészt és triója közti tempó különbségét, csak az a dolgunk, hogy megértsük és helybenhagyjuk ennek indokát. Ahol nem jelzi, ott pedig saját jelzett példái megkönnyíthetik döntésünket a változó tempó kérdésében. Az elkövetkező oldalakon olyan esetekből mutatok szemelvényeket, ahol formai egységek a tempó változásával is párosulnak vagy párosulhatnak Schubert zongoraműveiben. Saját véleményem hozzáfűzésén kívül előadóművészek megoldásaira is hivatkozom az egyes példáknál.

A következő két esetben (**X.a** és **X.b**) a szerző világos útmutatással szolgál a trió tempójának lassabb előadásához.

<sup>27</sup> „At the age of forty I still wanted to be a conductor – especially when, as often happened, I heard a poor performance. But after studying the work in question thoroughly and trying to formulate my feelings in conformity with those of the composer, I found myself facing so many problems that I cried out, »How fortunate that I do not have to perform this work now!« When subsequently I heard a performance of this work, it seemed to me as if the conductor had taken a wet sponge, erasing all traces of problems by playing whole movements in one stiff, inflexible tempo.” Lásd: Schoenberg „Today's Manner of Performing Classical Music“, 322.

X.a: Szonáta a, D 845, III  
Allegro vivace

Trio  
Un poco più lento

X.b: Szonáta A, D 959, III  
Allegro vivace

Trio  
Un poco più lento

A C-dúr (X.c), G-dúr (X.d) és B-dúr (X.e) szonáták triói esetében, bár Schubert nem ír ki más tempót, indokoltnak tartom a lassabb tempóválasztást. Sok lelkiismeretes előadó bizonyára azt gondolja, hogy amikor Schubert lassabb tempót szeretett volna, azt jelezte is. Véleményem szerint azonban az a néhány előfordulás, ahol a szerző lassabb tempót jelöl, útmutatásul szolgál azokra a helyzetekre, ahol az egységes tempó alkalmazása az előadás zeneiségét veszélyeztetné. Az általam vizsgált előadók közül Bilson mindhárom triót egy tempóban játssza a főrésszel, azonban az övén kívül mindegyik felvételen lassabb a B-dúr és G-dúr szonáták

trióinak tempója. A C-dúr szonáta harmadik tételét Bilsonon kívül csak Richter vette fel. (Brendel, Schiff és Lupu csupán a befejezett első két tételt játszották lemezre.) Richter a trió tempóját a menüett első témájához igazítja, azonban a menüett 13. ütemétől a megváltozott ritmikájú zenei anyagot gyorsabban játssza, így ahhoz képest lassabb a trió tempója. (A menüett tempójának kérdésére még visszatérek az X.n kottapéllda kapcsán.)

X.c: Szonáta C, D 840, III  
**Allegretto**

10

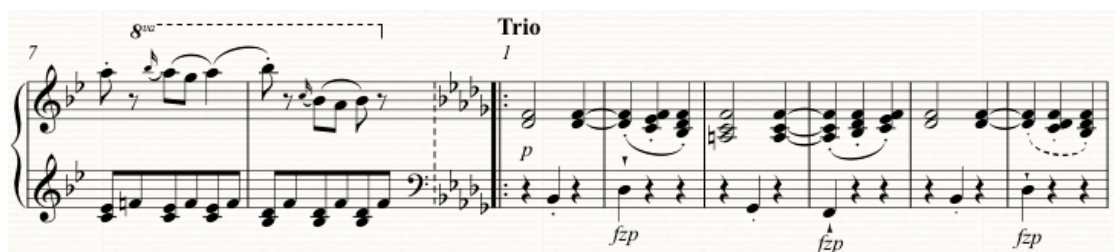
17 **Trio** *pp*

6

X.d: Szonáta G, D 894, III  
**Allegro moderato**

*f* *cresc.*

**Trio** *pp* *decresc.* *ppp* *molto legato*



Szonáták más típusú tételeiben is előfordulhat, hogy nagyobb zenei egységek különféle tempókat igényelnek. A D-dúr szonáta fináléjában a második epizódnál Schubert lassabb tempót ír elő. (X.f)





Nem áll ugyan utasítás a tempó változtatására, azonban a B-dúr szonáta második tételének középrésze egyértelműen menősebb tempót kíván, mint a főrészt. (X.g) Ezt Szász Tibortól eltekintve az összes többi általam vizsgált előadó (Richter, Schiff, Brendel, Schnabel és Bilson) szintén így gondolta.

X.g: Szonáta B, D 960, II  
**Andante sostenuto**

A Három zongoradarab (D 946) izgalmas tempóbeli kérdéseket vet fel: Schubert több esetben tempóváltozást írt elő, ám az előadó nem csak ott érezheti szükségesnek ezeket, ahol a szerző jelezte őket. További kérdések merülnek fel a tempók arányainak megválasztásakor. Az esz-moll zongoradarabban a főrészt Allegro assai, és Andante a középrész, melyeknek számomra legkézenfekvőbb aránya, ha a főrészt félkottája a középrész negyed értékévé változik. (X.h) Ez az arány tükröződik Brendel és Schiff felvételein is, míg Szász ennél kicsit lassabb, Richter pedig sokkal lassabb tempót vesz a középrészhez.



X.h: Zongoradarab esz, D 946  
**Allegro assai**

8 **Andante**

Az Esz-dúr zongoradarabban csak a második epizódnál szerepel a *l'istesso tempo* kiírás, ami értelmezésem szerint a leütött akkordok azonos tempójára vonatkozik, tehát ugyanarra az ütésre a főrészben három, míg az epizódban négy hang jut. (X.i) Ezt csupán Brendel értelmezi ugyanígy, Schiff, Richter és Szász gyorsabb tempóban játssza a második epizódot.

X.i: Zongoradarab Esz, D 946  
**L'istesso tempo**

108 **L'istesso tempo**

113

Az első epizód esetében ugyan nincs semmiféle tempóváltozásra vonatkozó utasítás, szerintem mégsem nem lehet olyan egységes tempót találni, hogy az első téma nyugodtsága vagy a második rész tremolós remegése ne essék áldozatul. Kísérletezésem során a második epizódéhoz némileg hasonló tempóarány bizonyult ideálisnak: az első téma negyede a második rész pontozott negyedévé válik. (X.j) Ezt a tempóarányt alkalmazza Richter és Brendel is. Schiff csupán enyhén menősebb tempót választ az első epizódhoz, és Szász lényegében nem változtat a tempón.



X.j: Zongoradarab Esz, D 946

A C-dúr zongoradarab középrésze tulajdonképpen egy kikottázott lassú rész, ugyanis az értékek megduplázódnak a lejegyzésben. (X.k) Elképzelhető azonban olyan értelmezés is, hogy az átvezető negyed értékei átminősülnek a középrész félkottáivá. Magam a lassabb tempójú középrésszel szimpatizálok, ahogyan Richter és Szász is játssza. Brendel és Schiff felvételein a főrész negyedei válnak a középrész félkottáivá. A Három zongoradarab iménti példái arra is rávilágítanak, hogy a notáció a tempóarányok terén ugyancsak többféleképpen értelmezhető.

X.k: Zongoradarab C, D 946

**Allegro**

Az előző példákhoz hasonlatosan a tempó rétegeltsége egy művön belüli sokkal kisebb területekre is vonatkozhat. Schubert szonátatételeiben gyakoriak az ellentétes karakterű és ritmikájú témák, melyek nem egyszer a tempó hozzáigazítását igényelhetik. Schoenberg így írt erről az általános előadóművészeti kérdésről, amely tulajdonképpen a 20. század előtti zeneirodalom legnagyobb részét érinti:

A zenét mérni kell – efelől nincs kétség. Az ember kifejezőeszközeként legalább olyan mértékben van a tempó változékonyságra utalva, amint azt a vérünk diktálja. A szívünk hol gyorsabban, hol lassabban ver, sokszor anélkül, hogy észrevennénk –, de mindenképpen az

érzelmeinkkel összhangban. [...] A pulzusunk tempójának változása pontosan leképeződik a tempó változásaiban. Amikor egy zeneszerző 'belemelegedett', a harmóniai- és ritmus-változások szükségét érezheti. Egy karakterváltás, egy erőteljes kontraszt gyakran teszi szükségessé a tempó változtatását.<sup>28</sup>

Ez egybevág Howat kijelentésével, miszerint sokszor az lenne zavaró a hallgató számára, ha az előadó nem igazítaná a tempót az egymástól erőteljesen eltérő textúrájú témákhoz:

Fontos kitétel, hogy a tempó érzékeny alkalmazkodása kevésbé erőltetett vagy kirívó a hallgató számára, mint az a vontatottság vagy görcsösség, amit egy egységes tempó erőltetése eredményez olyan anyagok esetében, amelyekre az egyszerűen nem illik. Ezért érthető, hogy Schubert külön nem jelölt apró, magától értetődő ingadozásokat, mivel félő, hogy ez túlzásokhoz és a zenei folyamat széteséséhez vezetett volna. Másrészt viszont általában nagy gonddal jelöli a tempó rétegeltségét, amikor annak hallhatónak kell lennie, például scherzók és triók között, rondó közjátékoknál, vagy táncjátékoknál.<sup>29</sup>

Lényegesnek tartom Howat szavaiból kiemelni, hogy ezek a tempóváltoztatások a hallgató számára valószínűleg kevésbé észrevehetők, mint amennyire a tempó szigorú tartásának erőltetése lenne. Brendel pedig egyenesen így fogalmaz:

[...] Schubert első tételeinek tempójelzései a tétel elejére vonatkoznak; eltekintve az a-moll szonáta D.784 állandó *allegro giusto*-jától, az összes ilyen tétel kezdeti tempója menősebb vagy kimértebb lesz az expozíció során.<sup>30</sup>

Brendel kijelentése összhangban áll a tempó igen szabad kezelésével, mely játékát jellemzi. Természetesen a tempó egy művön belüli változtatásának kérdése

<sup>28</sup> „Music should be measured – there is no doubt. As an expression of man it is at least subject to such changes of speed as are dictated by our blood. Our pulse beats faster or slower, often without our recognizing it – certainly, however, in accommodation to our emotions. [...] Change of speed in pulse-beats corresponds exactly with changes of tempo. When a composer has »warmed up« he may feel the need of harmonic and rhythmic changes. A change of character, a strong contrast, will often require a modification of tempo.” Lásd: Arnold Schoenberg, „Today's Manner of Performing Classical Music (1948)” in *Style and Idea*. Trans.: Leo Black. (New York: St Martins Press, 1975), 320.

<sup>29</sup> „A crucial point here is that judicious tempo adjustment is less intrusive or discernible to listeners than the sagging or cramping that results from imposing a uniform tempo on local material which does not suit it. For this reason it is understandable that Schubert does not specifically mark small intrinsic fluctuations, as these might risk exaggeration and musical fragmentation. On the other hand, he usually indicates tempo layering with care when it has to be audible as such, for example between scherzos and trios, or in rondo episodes or dance movements.” Lásd: Howat, „What do we perform?“, 16.

<sup>30</sup> „[...] Schubert's first-movement tempo indications refer to the opening; except for the stable *allegro giusto* of the A minor Sonata D.784, the initial tempo of all these movements is modified during the course of the exposition to a more flowing or more measured pace.” Lásd: Brendel: „Schubert's Last Sonatas“, 80.

elsősorban az előadóművész döntése. A legtöbb esetben elképzelhetők egységes tempóban is az egyes zenei szakaszok, előfordulhatnak azonban olyan helyzetek, amelyeknél a zeneiséget kockáztatja az egységes tempó használata egy tétel erősen különböző anyagainál. Ezeknek egyikéről Howard Ferguson is ír, aki általánosságban óva inti az előadót a tételen belüli tempóváltoztatástól, az a-moll szonáta (D 845) első tétele kapcsán (X.I) azonban elismeri, hogy lehetetlen egységes tempót találni a tétel széttartó zenei anyagaira:

A klasszikus korszak tipikus nagyformái – például egy szonáta vagy egy szimfónia tételei – általában egységes tempóban fogantak, eltekintve a kis helyi [tempó]változásoktól, melyekre már utaltam. Ennélfogva általános hiba egy tétel egyik részét egy másiktól eltérő tempóban játszani. [...] Schubert egynémely szonáta-formában írt tétele, Beethoventől és korábbi szerzőktől eltérő módon, különböző tempókat igényel, hogy témáinak élesen kontrasztáló hangvételeit érvényre juttassa. Az Op.42-es a-moll szonátában (D. 845) lehetetlen olyan egységes tempót találni, amely a nyitó témára és annak párjára (26. ü.) egyaránt érvényes, mert vagy az első lesz túl gyors, vagy a második túl lassú. Itt, és a tétel egészében úgy tűnik, hogy két valamelyest eltérő tempó jelenléte szándékolt. Ezek után a játékoson múlik, hogy megőrizze a folyamatosság érzetét azáltal, hogy a változtatásokat a lehető legfinomabban hajtja végre.<sup>31</sup>



<sup>31</sup> „The typical large-scale forms of the classical period – e.g. the movements of a sonata or symphony – were usually conceived in a uniform tempo, apart from the small local changes already mentioned. It is therefore generally a mistake to play one section of a movement at a different tempo from that of another. [...] Some of Schubert's sonata-form movements, unlike those of Beethoven and earlier classical composers, require different tempi to suit the sharply contrasted moods of their themes. In the Sonata in A minor, Op. 42 (D. 845), it is impossible to find one tempo that makes sense of both the opening subject and its pendant (b. 26), for either the first will sound too fast or the second too slow. Here, and throughout the movement, two slightly different tempi seem to be intended. It is up to the player, therefore, to preserve the sense of continuity by making the changes as unobtrusive as possible.“ Lásd: Howard Ferguson, *Keyboard Interpretation* (London: Oxford University Press, 1975), 46-47.



Ferguson a zenei folyamatosság megtartása végett a tempó minél észrevétlenebb gyorsítását tartja helyes előadói kivitelezésnek. A zenei folyamatosság azonban az első ütemek folyamatos tempóváltozását is magában foglalja, így véleményem szerint nem töri meg a hirtelen tempóváltás sem. Saját megoldásom szerint – mely a sok közül egy előadó véleménye csupán –, mivel a 10. ütem ritmikai világa a 26. ütem zenei anyagáéval megegyezik, ezért már a 10. ütem *a tempo*ja egy hirtelenül megváltozott gyorsabb tempó kezdetét jelöli, ami a 26. ütemre ugyanúgy érvényes. Ezt a gondolkodást tükrözi Richter és Brendel felvétele is. Schiff előadásában a két téma tempója csak kis mértékben különbözik, amit fokozatosan gyorsítva ér el, ahogyan Ferguson is leírta. Bilson a 12-13. ütem, és annak párjaként a 16-17. ütem megnövekedett harmóniai feszültségét használja a gyorsításhoz.

A tempóváltozás szükségességét elsősorban egyes részek ritmikai világának és textúrájának változása szabja meg, és nem feltétlenül a tematikus anyag mássága. Ezt jól példázza a C-dúr szonáta első tételének eleje (X.m), ahol ugyanannak a témának kétféle megjelenési formája véleményem szerint kétféle tempót igényel. A 22. ütemtől kezdve a repetált akkordok – melyek a 28. ütem visszatérő témájának is jegyeivé válnak – annyira elszaporodnak, hogy a tempó tartása már-már a mechanikusság kockázatával járna. Ebben az esetben viszont a hirtelen tempóváltás helyett a gyorsítás tűnik számomra zeneibb megoldásnak, amely a 22. ütemtől kezdve a téma visszatéréséig természetesen és alig észrevehető módon kivitelezhető. Az általam vizsgált felvételek közül Brendelé áll a legközelebb ehhez a koncepcióhoz. Schiff, Richter és Lupu ugyanabban a tempóban játssza a téma mindkét előfordulását, Bilson pedig a 28. ütem beli téma indulásakor hirtelen gyorsabb tempót vesz.

X.m: Szonáta C, D 840, I  
Moderato

A C-dúr szonáta harmadik tételében ugyancsak követi a tempó a ritmika megváltozását, amit Schubert accelerandóval jelzett is. (X.n) Nem jelölte ki azonban a gyorsítás végét, azaz az új tempó stabilizálódását. Olvasatomban a gyorsítás rövidtávú – mint általában Schubert accelerandói és ritardandói –, és a gyorsabb tempó a 38. ütem második felénél megállapodik az új ritmikájú témánál. (Schubert az új témát – mint új formai egységet – szokásához híven dinamikai jellel is ellátja.) Ez egybevág eddigi megfigyeléseimmel, miszerint a megváltozott ritmika és textúra hívja létre az eltérő tempót. H ezzel szemben az egész részre vonatkoztatja a gyorsítást, és annak egészen a csúcspontjáig (57. ütem, *e*-szeptim akkord) vezeti, ahonnan fokozatos lassítást javasol az eredeti tempóhoz. Az általam vizsgált előadók közül Bilson egyáltalán nem változtat a tempón, Richter pedig már a menüett kétféle motivikus anyagát is különböző tempókban játssza, így már a 31. ütemtől vált a gyorsabb tempóra, ami egészen az első téma visszatéréséig érvényben marad.



X.n: Szonáta C, D 840, III

31

*accelerando*

*cresc.*

37

*p*

Ezekből a példákból kiviláglik, hogy a tempó rétegeltsége a művek szerkezetének és textúrájának kivetülése. Az előadói gyakorlat azonban a 20. század második felétől mind a strukturális eredetű, mind az apró lokális tempóváltoztatásokat egyöntetűen hajlamossá vált mellőzni. Ennek folyományaként egy zenemű tempóját – mivel az megszakadt közvetlen kapcsolatban lenni a változékony zenei anyaggal – kívülről határozta meg. Ezzel egyidejűleg megerősödött annak igénye, hogy a zeneirodalom műveinek nyomtatott kiadásait megtisztítsák azoktól a sallangoktól, melyekkel a romantikus és kora 20. századi kiadások terhelték meg. Arra a veszélyre azonban csak később ébredtek rá, hogy a lecsupaszított kottakép semmilyen esetre sem képviseli a zeneműveket, mivel lejegyzésük idején a köztudatban éltek azoknak értelmezési és előadási módjai. Így a kottakép látványát szó szerint vevő előadói magatartás a tempó fogalmának átalakulásával párosulva olyan merevséghez vezetett, ami semmilyen zenének nem lehet sajátja. A tempó hajlékony kezelésének az előadói gyakorlatba történő visszavezetését a historizmus irányzata csak részben orvosolta. Míg a kisebb zenei egységek megformálásában a tempó enyhébb eltérései jellemzők előadásaikra, előszeretettel alkalmaznak egységes tempót egy tételben belül. Ez Bilson játékáról is egyértelműen elmondható, az imént bemutatott esetek leg többjénél nem változtat az alaptempón. Nikolaus Harnoncourt Schubert C-dúr szimfónia (D 944) felvételén szintén egységes tempókat hallunk az egyes tételeken belül.<sup>32</sup> Az általam elemzett zongoraművészek közül Brendel tempókezelése a legszabadabb mind a tempó enyhe hullámozása, mind a strukturális tempóretegeltség terén, ugyanakkor egy pillanatra

<sup>32</sup> Ez különösen az első tétel esetében a legfeltűnőbb, ahol a zenei anyagok erőteljesen különböznek.  
<http://www.youtube.com/watch?v=TUOekzVELgO> (a Bécsi Filharmonikus Zenekarral) [2014. május 17.]



sem kelti Schubert zenei nyelvétől idegen, romanticizáló megközelítés benyomását. Richter tempó-koncepciói szintén figyelemreméltóak. A hangfelvételek összehasonlításával újra és újra bebizonyosodik, hogy egy bizonyos lejegyzésnek nagyon sok zenei módon megalapozott megvalósítása lehetséges. Ez mind a notáció, mind az előadóművészet kimeríthetetlen gazdagságát bizonyítja.

## XI. Összegzés

Schubert notációjára irányuló vizsgálatom legfontosabb felismerése, hogy minden egyes jel – legyen az dinamikai-, tempóbeli jelzés vagy hangsúlyjel – az őt körülvevő zenei szöveggörnyezetből értelmezhető. A szöveggörnyezet fogalma önmagában is többféle: értelmezése érintheti közvetlenül a mű előadását, vonatkozhat például az adott dinamikai szintre (p-ban kisebb hangsúlyt játszunk, mint f-ban), vagy a mű méretének meghatározó szerepére (rövid darab esetében enyhébb lassítással élünk). A jelzések esetenkénti elbírálása azonban már azoknak értelmezését is érinti, hiszen ugyanazon jelhez más és más jelentés tartozhat különféle zenei kontextusban. E mozzanatot rendkívül fontosnak tartom, ugyanis ez teszi lehetővé, hogy a jelzés mögöttes tartalmát, azaz zenei indíttatását éljük meg, ahelyett, hogy pusztán mint utasítást hajtsuk végre. Értekezésem második részében ennek fontosságát igyekeztem bizonyítani. Schubert jellegzetes notációs szokása, amely a decrescendo-villa és a hangsúly jelentését nem különbözteti meg egymástól, minden eset egyedi mérlegelését teszi szükségessé. Mint láthattuk, ezek értelmezéséhez az autográf gazdag és sokrétű kottaképe elengedhetetlenül szükséges, és egyben messze felülmúlja a nyomtatott kottáét. Az autográf villaméreteinek változatossága felkelti az olvasó figyelmét, és elgondolkodtatja a méretek különbözőségének indíttatásáról.

A dinamikai jelzések tekintetében azonban nehezebb felismerni az esetenkénti mérlegelés szükségességét, mivel szokványos piano vagy decrescendo kiírások láttán az előadó hajlamos azokat szó szerint venni s egységes jelentést tulajdonítani nekik. Közelebbi tanulmányozás során azonban árulkodó jelek mutatkoznak, mint például a többszörösen szereplő dinamikai jelzések. Ezek Schubertnél jelölhetnek akár formai tagolódást, de megváltozott hangszínt, vagy pillanatnyi hangnemi idegenséget is. A decrescendót a szerző ugyanígy többféle értelemben használja: moduláció érzékeny pillanatát, vagy éppen egy többször ismételt zenei motívum háttérbe vonulását jelöli vele. Előfordul az is, hogy dinamikai jelzései egyértelműen a tempóra vonatkoznak, melynek legmarkánsabb megnyilvánulása a diminuendo tempójelzésként való következetes használata. Schubert notációjának más vetületeire is jellemző, hogy az élő zenei folyamatot képezi le általuk: deklamált legato-ívei, valamint eltérő méretű hangsúlyjelei is

ennek megnyilvánulásai. A diminuendo által érzékeltetett finom tempóbeli hullámlás szintén az előadói impulzus közvetlenségének lenyomata a notációban.

A többszörösen kiírt dinamikai jelzések másik – és nem kevésbé elhanyagolható – oka, hogy kis területekre érvényesek. Mivel a jelekkel Schubert különféle zenei történésekre hívja fel a figyelmet, a jelei rövidtávú érvényűek. Éppen ezért nincs értelme ezen jelek között az összefüggést keresni.

A notációs jelek egyedi mérlegelésének folyamata önállóságra nevel, mert az előadónak a fantáziáját, tehetségét, felhalmozott tudását és bátorságát egyaránt használnia kell minden egyes zenei kérdés megválaszolásához. Jelen tanulmányommal egy ilyen előadói magatartás szükségességét kívánom felmutatni.

## Bibliográfia

Badura-Skoda, Paul. „Critical Notes.“ In *Schubert Klaviersonaten Band III*, edited by Paul Badura-Skoda. München: G. Henle Verlag, 1997.

Bilson, Malcolm. „Schubert’s Piano Music and the Pianos of his Time.“ In *Studia Musicologica Academiae Hungaricae* T.22, Fasc. 1/4 (1980), 263-271. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980.

Brendel, Alfred. „Schubert’s Piano Sonatas, 1822-1828.“ In *Musical Thoughts and Afterthoughts*, 57-74. London: Robson Books, 1977.

Brendel, Alfred. „Schubert’s Last Sonatas.“ In *Music Sounded Out. Essays, Lectures, Interviews, Afterthoughts*, 72-142. London: Robson Books Ltd., 1991.

Deutsch, Otto Erich, collected and edited. *Schubert. Memoirs by his Friends*. New York: The Macmillan Company, 1958.

Dolinszky, Miklós. „Preface.“ In *Franz Schubert Klavierstücke II*, edited by Miklós Dolinszky. Budapest: Könemann Music Budapest, 1996.

Dolinszky, Miklós. „Critical Notes.“ In *Franz Schubert Klavierstücke II*, edited by Miklós Dolinszky. Budapest: Könemann Music Budapest, 1996.

Dürr, Walther. „Notation and Performance: Dynamic Marks in Schubert’s Manuscripts.“ In *Schubert the Progressive. History, Performance Practice, Analysis*, edited by Brian Newbould, 37-52. Aldershot, England: Ashgate Publishing Limited, 2003.

Dürr, Walther. „Preface.“ In *Franz Schubert Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VII: Klaviermusik, Abteilung 2 Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 2, 3 Klaviersonaten II, III*, edited by Walburga Litschauer. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2003, 1996.

Ferguson, Howard. *Keyboard Interpretation*. London: Oxford University Press, 1975.

Fallows, David. „Tempo and expression marks.“ In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* V.25, Second Edition, edited by Stanley Sadie, 271-279. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.

Giesecking, Walter. „Critical Notes.“ In *Schubert Impromptus, Moments Musicaux*, edited by Walter Giesecking. München: G. Henle Verlag, 1948/1976.

Harnoncourt, Nikolaus. „Basic Principles of Music and Interpretation. Articulation.“ In *Baroque Music Today: Music As Speech. Ways to a New Understanding of Music*, translated by Mary O'Neill, 39-49. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1988.

Harnoncourt, Nikolaus. „What an Autograph Can Tell Us.“ In *Baroque Music Today: Music As Speech. Ways to a New Understanding of Music*, translated by Mary O'Neill, 177-179. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1988.

Harnoncourt, Nikolaus. „Mozart: írott és íratlan előadói utasítások.“ In *Zene mint párbeszéd. Monteverdi, Bach, Mozart*, translated by Dolinszky Miklós, 198-216. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002.

Howat, Roy. „What do we perform? “ In *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*, edited by John Rink, 3-20. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Howat, Roy: „Reading between the Lines of Tempo and Rhythm in the B flat Sonata, D960.“ In *Schubert the Progressive. History, Performance Practice, Analysis*, edited by Brian Newbould, 117-137. Aldershot, England: Ashgate Publishing Limited, 2003.

Kolisch, Rudolf. „Tempo and Character in Beethoven's Music.“ In *The Musical Quarterly* XXIX (1943), 169-87, 291-312. London: Oxford University Press, 1943.

Litschauer, Walburga. „Critical Notes.“ In *Franz Schubert Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VII: Klaviermusik, Abteilung 2 Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 2, 3 Klaviersonaten II, III*, edited by Walburga Litschauer. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2003, 1996.

McKay, Elizabeth Norman. „The Interpretation of Schubert's *Decrescendo* and Accent Markings.“ In *Music Review* XXII (1961), 108-11. Cambridge: W. Heffer & Sons Limited, 1961.

Mies, Paul. „Critical Notes.“ In *Schubert Klaviersonaten Band I, II*, edited by Paul Mies. München: G. Henle Verlag, 1961/1989.

Montgomery, David: *Franz Schubert's Music in Performance. Compositional Ideals, Notational Intent, Historical Realities, Pedagogical Foundations*. Monographs in Musicology No.11. New York: Pendragon Press, 2003.

Schiff, András. „Schubert’s piano sonatas: thoughts about interpretation and performance.“ In *Schubert Studies*, edited by Brian Newbould, 191-208. Aldershot, England: Ashgate Publishing Limited, 1998.

Schoenberg, Arnold: „Today's Manner of Performing Classical Music (1948).“ In *Style and Idea*, translated by Leo Black, 320-322. New York: St Martins Press, 1975.

Tirimo, Martino. „Preface.“ In *Schubert Sämtliche Klaviersonaten Band II, III*, edited by Martino Tirimo. Wien: Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges.m.b.H. & Co., K.G., 1998, 1999.

Tirimo, Martino. „Critical Notes.“ In *Schubert Sämtliche Klaviersonaten Band II, III*, edited by Martino Tirimo. Wien: Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges.m.b.H. & Co., K.G., 1998, 1999.



## Felhasznált nyomtatott kiadások

*Franz Schubert's Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe, Serie 10: Sonaten für Pianoforte* (Leipzig: Verlag von Breitkopf & Härtel, 1888).

„Seconde Grande Sonate pour le Pianoforte composée et dédiée À Monsieur C. M. de Bocklet par François Schubert. Œuvre 53 [...] Vienne, chez Maths. Artaria.“ In *Wiener Zeitung*. Wien: 8. April 1826. (D-dúr szonáta [D 850] első kiadása)

„Franz Schubert's allerletzte Composition. Drei Grosse Sonaten für das Pianoforte“..., Heft 1, 2, 3. A. Diabelli & Co. In *Wiener Zeitung*. Wien: 26 April 1839. (c-moll, A-dúr, B-dúr szonáta [D 958-960] első kiadása)

*4 Impromptus pour le piano composés [sic] par Fr. Schubert. Op. 142 Dediés [sic] à Monsieur Fr. Liszt.* Wien: Diabelli & Co., 1839. (Négy impromptu [D 935] első kiadása)

*Fantasie, Andante, Menuetto und Allegretto für das Piano-forte allein. Dem hochwohlgebornen Herrn Joseph Edlen von Spaun gewidmet von Franz Schubert. 78<sup>tes</sup> Werk [...]* Wien: bei Tobias Haslinger. 11 April, 1827. (G-dúr szonáta [D 894] első kiadása)

*Impromptu pour le Piano-Forte par Franz Schubert.* Wien: Tobias Haslinger, 1827 (Nos. 1-2), Carl Haslinger, 1857 (Nos. 3-4). (Négy impromptu [D 899] első kiadása)

*Schubert Klaviersonaten Band I, II*, edited by Paul Mies. München: G. Henle Verlag, 1961/1989.

*Schubert Klaviersonaten Band III*, ed. Paul Badura-Skoda (München: G. Henle Verlag, 1997).

*Schubert Impromptus, Moments Musicaux*, edited by Walter Giesecking. München: G. Henle Verlag, 1948/1976.

*Franz Schubert Klavierstücke II*, edited by Miklós Dolinszky. Budapest: Könnemann Music Budapest, 1996.

*Franz Schubert Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VII: Klaviermusik, Abteilung 2 Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 2, 3 Klaviersonaten II, III*, edited by Walburga Litschauer. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2003, 1996.

*Franz Schubert Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VII: Klaviermusik, Abteilung 2 Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 5 Klavierstücke II*, edited by Christa Landon, Walther Dürr. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1984.

*Letzte Sonate (unvollendet) für das Pianoforte von Franz Schubert* (Leipzig: F. Whistling, 1861). (C-dúr szonáta [D 840] első kiadása)

*Schubert Sämtliche Klaviersonaten Band II, III*, edited by Martino Tirimo. Wien: Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges.m.b.H. & Co., K.G., 1998, 1999.

*Franz Schubert Impromptus D 899, D 935*, edited by Paul Badura-Skoda. Wien: Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges.m.b.H. & Co., K.G., 1973.

## Diszkográfia

Beethoven: V. szimfónia. Richard Strauss, Berlin Állami Operaház Zenekara, 1927. <http://www.youtube.com/watch?v=gbPeiRUJvW8&list=PLF150FC8561255DE1> (2014. május 1.)

Beethoven: IX. szimfónia. Willem Mengelberg, 1938. <http://www.youtube.com/watch?v=9TYc8uNbRU4> (2014. május 1.)

Schubert: *Német táncok*. Anton Webern, Frankfurter Funkorchester, December 29, 1932. Sony, 1991. SM3K 45845.

Schubert: C-dúr szimfónia (D 944), első tétel. Wilhelm Furtwängler, Berlini Filharmonikus Zenekar, 1942. <http://www.youtube.com/watch?v=OKcPgx8c1Fg>; <http://www.youtube.com/watch?v=g44kzRB9jLM> (2014. május 1.)

Schubert: C-dúr szimfónia (D 944), első tétel. Nikolaus Harnoncourt, Bécsi Filharmonikus Zenekar. <http://www.youtube.com/watch?v=TUOekzVELgO> (2014. május 17.)

Schubert zongoraművek felvételei:

Malcolm Bilson – C-dúr (D 840), B-dúr (D 960), (Hungaroton, 1999. HCD 31 590), a-moll (D 845) (Hungaroton, 1998. HCD 31 589), D-dúr (D 850) (Hungaroton, 1995. HCD 31 586), G-dúr (D 894) (Hungaroton, 1996. HCD 31 588), A-dúr (D 959) szonáta (Hungaroton, 1995. HCD 31 587)

Alfred Brendel – C-dúr (D 840), a-moll (D 845), D-dúr (D 850), G-dúr (D 894), A-dúr (D 959), B-dúr (D 960) szonáta, Három zongoradarab (D 946) (Decca, London, England, 1988, 1989. 478 2622)

Radu Lupu – C-dúr (D 840) (koncertfelvétel: Ferrara Musica fesztivál, 2000, <http://www.youtube.com/watch?v=v-m3Z3yT9kw> [2014 április 14]), D-dúr (D 850) szonáta (koncertfelvétel: Ferrara Musica fesztivál, 2000, <http://www.youtube.com/watch?v=mzaa4ZgP-D0> [2014 április 14]), G-dúr (D 894) (<http://www.youtube.com/watch?v=Q1cZPsqZlal> [2014 május 17])

Sviatoslav Richter – C-dúr (D 840), G-dúr (D 894) (Decca, London, England, 1994. 475 8616 DM2), a-moll (D 845), D-dúr (D 850) (Praga Digitals Reminiscences, 1956, 2012. PRD/DSD 350 067), B-dúr (D 960) szonáta (Alto, 1972, 2010. ALC 1074), Három zongoradarab (D 946) (Budapest, 1963, <http://www.youtube.com/watch?v=kEHJuiQh8MA> [No.1.], <http://www.youtube.com/watch?v=kEHJuiQh8MA>)

com/watch?v=Ita8SoHnUGA [No.2.], <http://www.youtube.com/watch?v=GhUXoBfrral> [No.3.] [2014 május 13]]

Schiff András – C-dúr (D 840), a-moll (D 845), D-dúr (D 850), G-dúr (D 894), A-dúr (D 959), B-dúr (D 960) szonáta, Három zongoradarab (D 946) (Decca, London, England, 1990, 1992-1995. 478 3018 DC9)

Arthur Schnabel – D-dúr (D 850), A-dúr (D 959) (EMI, Hayes, Middlesex, England, 1937, 1939, 1992. 0077776425955), B-dúr (D 960) szonáta (1939 január, [http://www.youtube.com/watch?v=\\_pbJDwPrvus](http://www.youtube.com/watch?v=_pbJDwPrvus) [2. tétel], <http://www.youtube.com/watch?v=6zdn8—IBUE> [3. tétel] [2014 május 13]

Szász Tibor – B-dúr (D 960) szonáta (<http://www.youtube.com/watch?v=qNDp6Nj8SAI>), Három zongoradarab (D 946) ([http://www.youtube.com/watch?v=Yy4RTAILL BM](http://www.youtube.com/watch?v=Yy4RTAILLBM)) [2014 május 13]

F. Schubert: *Winterreise*. Peter Anders, Michael Raucheisen. Deutsche Grammophon, MONO 459 009-2

DLA doktori értekezés tézisei

Takáts Zsuzsanna

Interpretáció és notáció Schubert kései zongoraműveiben

Témavezető: Dolinszky Miklós

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődés-

történeti tudományok besorolású

doktori iskola

Budapest

2014.

## I. A kutatás előzményei

Értekezésem két fő területe különböző kiadások összevetése és Schubert dinamikai jelzésrendszerének feltérképezése. A szakirodalomban nem született még hasonló terjedelmű tanulmány különféle kiadások összehasonlításáról. Roy Howat általánosságban ír a közreadó felelős feladatáról („Reading between the Lines of Tempo and Rhythm in the B flat Sonata, D960“ in Brian Newbould (szerk.): *Schubert the Progressive. History, Performance Practice, Analysis*, 117. Aldershot, England: Ashgate Publishing Limited, 2003), és Walther Dürr konkrét példákkal is illusztrálja azt („Notation and Performance: Dynamic Marks in Schubert's Manuscripts“ in Brian Newbould (szerk.): *Schubert the Progressive. History, Performance Practice, Analysis*, 39-40. Aldershot, England: Ashgate Publishing Limited, 2003), továbbá Dolinszky Miklós Schubert egy-egy notációs sajátosságának bemutatása nyomán NGA és Könnemann megoldásait egymás mellett közli („Hitelesség és hagyományozás. Haydn- és Schubert-zongoraművek közreadói tapasztalatai“ in *Zenetudományi Dolgozatok* 1995-96, 83-97. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1998). David Montgomery szintén különböző kiadásokat hasonlít össze néhány zenei helyzet eltérő értelmezéseinek ismertetésére (*Franz Schubert's Music in Performance. Compositional Ideals, Notational Intent, Historical Realities, Pedagogical Foundations*. Monographs in Musicology No.11. New York: Pendragon Press, 2003). Ezeknek a tanulmányoknak azonban

nem céljuk, hogy számos modern kiadás közreadási szokásairól átfogó képet alkossanak, amihez több kiadás nagyszámú eltéréseinek elemzése szükséges.

Schubert notációs rendszerének nagyobb kiterjedésű az irodalma. A decrescendo-villa/hangsúlyjel kérdéssel Elizabeth Norman McKay („The Interpretation of Schubert’s *Decrescendo* and Accent Markings“ in *Music Review* XXII (1961), 108-11. Cambridge: W. Heffer & Sons Limited, 1961) és Walther Dürr („Notation and Performance“, 46-47) egyaránt foglalkozik. McKay Schubert változatos villaméret-jelölésének ellenére szétválasztja egymástól a decrescendo és a hangsúly jelenségét. Tanulmánya azonban túlságosan rövid terjedelmű, a jeleket kiragadja szövegkörnyezetükből (csupán egy-egy hangot idéz egy példában), és ugyan hivatkozik az autográfra, de azt egyetlen esetben sem közli, így konklúziói relevanciáját kétségesnek tartom. Dürr cikkében megfogalmazza, hogy Schubert valószínűleg maga sem tett különbséget a villa kétféle funkciója között, ennek fényében azonban érthetetlen, hogy NGA (melynek Dürr az egyik közreadója és főszerkesztője) miért választja ketté ezek jelentését, melynek eredményeképpen Schubert óriási méretű villáit kis hangsúlyjelekké zsugorítja. Wiener Urtext szonáta kiadása ugyancsak megkülönbözteti a két jelentéstartalmat. Montgomery (*Franz Schubert’s Music in Performance*, 80) szerint azonban az előadót illeti a döntés, hogy decrescendót vagy hangsúlyjelet kíván az adott zenei

kontextus (amennyiben a kiadás egyáltalán felvállalja, hogy eltérő villaméreteket különböztessen meg). Könemann, Henle és a Wiener Urtext zongoradarab-kiadásai az autográf nyomán különböző villaméreteket közölnek.

Schubert dinamikai jelzés használatáról még nem született átfogó tanulmány. Dürr ismerteti a megelőlegzett notáció jelenségét („Notation and Performance“, 43), amikor a dinamikai jel térben előbb helyezkedik el, mint a hozzárendelt hang, továbbá a diminuendo megkülönböztetett jelentésére is felhívja a figyelmet, minek következtében NGA a diminuendót tempójelzésként kezeli. Dürr („Notation and Performance“, 39) ismerteti a notációs jelek megkettőzésének egyes előfordulásait, az okok között azonban csak a formai és az oldalakon való elhelyezkedés tényezői szerepelnek, míg a dinamikai jelek megismétlésének zenei indíttatásairól nem beszél. A szakirodalom nem tárgyalja a decrescendo schuberti használatát sem, és arról sem szól, hogy a szerző a dinamikai jelekkel gyakran más síkon zajló zenei eseményekre hívja fel a figyelmet. Ezen kívül Schubert dinamikai jelzésrendszeréről értetlenkedő és azt bíráló vélemény született Alfred Brendel tollából („Schubert’s Last Sonatas“ in *Music Sounded Out. Essays, Lectures, Interviews, Afterthoughts*, 132. London: Robson Books Ltd., 1991). Brendel Schubert tapasztalatlanságában látja látszólag következetlen dinamikai



jelzésrendszerének magyarázatát, mert nem ismeri fel, hogy a szerző használatában a dinamikai jelek többnyire lokális érvényűek.

## II. Források

Négy modern kiadást hasonlítottam össze, ezek a Neue Schubert Ausgabe, Wiener Urtext Edition, Henle Verlag zongoraszonáták és zongoradarabok kiadásai és Könemann Music Budapest zongoraművek kiadása. A modern kiadásokat az első kiadásokkal és a szerzői kéziratokkal vetettem össze. Néhány esetben hivatkoztam a régi összkiadás szövegközléseire is. (A forrásanyag részletes bibliográfiai adatai írásom bevezetésében, illetve függelékként a felhasznált nyomtatott kiadások jegyzékében találhatók.) A kottaanyagon kívül felhasználtam Schiff András („Schubert’s piano sonatas: thoughts about interpretation and performance“ in Brian Newbould (szerk.): *Schubert Studies*, 196. Aldershot, England: Ashgate Publishing Limited, 1998) és Roy Howat („What do we perform?“ In John Rink (szerk.): *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*, 16. Cambridge: Cambridge University Press, 1995; és „Reading between the Lines of Tempo and Rhythm in the B flat Sonata, D960“, 133) cikkeit is, melyekben egy-egy zenei helyzettel kapcsolatban saját olvasatukat ismertetik, amit nem tükröz egyetlen modern kiadás sem.

## III. Módszer

Írásom első felében különböző modern kiadásokat vetek össze egymással, és eltérő megoldásaikat a szerzői kézirathoz vezetem vissza. Az összehasonlítás célja annak felmutatása, hogy a kottakép elsődlegesen befolyásolja a zenemű értelmezését, és így annak előadását. A második részben Schubert dinamikai jelei elemzésének központi kérdését ugyancsak azok előadói megvalósítása képezi. Megoldási javaslatom itt az, hogy e jelek a mindenkori zenei kontextus függvényében értelmezendők. Ugyanakkor összegyűjtöm a hasonló zenei helyzetekben szereplő azonos dinamikai jeleket, ami lehetővé teszi egyes jelek tipizálását. Fontosnak tartom azonban kiemelni, hogy módszerem célja nem típusok létrehozása, ezt a notáció következetlensége sem tenné lehetővé. Írásommal arra szeretnék rámutatni, hogy Schubert a dinamikai jelzések tradicionális használatán túl a jelekkel különféle zenei eseményekre hívja fel a figyelmet, így az előadó ezeket csakis a zenei szövegkörnyezet függvényében értelmezheti. Mivel Schubert dinamikai jelei gyakran a tempót is érintik, szükségesnek láttam felvetni a szerző műveinek általánosabb tempóbeli kérdéseit, és ezzel kapcsolatban az előadói gyakorlat főbb áramainak változásait is ismertetni. Ahol értekezésem tartalmi vonatkozásai ezt lehetővé tették, egyes zongoraművészek előadásaira is hivatkoztam. Ezzel az értelmezések és az egyes zenei megoldások kifogyhatatlan változatosságát szerettem volna kiemelni.

Disszertációm egészének egyik legfontosabb hivatkozási alapja a szerzői kézirat, melynek vizsgálata mind a kiadások összevetésénél, mind a szerző dinamikai jelzésrendszerének elemzésénél megvilágító jelentőségű. A sokat vitatott decrescendo-villa/hangsúlyjel témában először a különböző kiadások, illetve a szakirodalmi publikációk álláspontjait ismertetem, majd az autográfból kiindulva saját konklúziómat Schubert notációs szokásrendjének alapján vonom le a zenei kontextus messzemenő figyelembevételével.

#### **IV. Eredmények**

A különböző kiadások eltérő olvasatainak összevetése és értékelése egyszerre igényel elemzői és előadói megközelítést. Talán ez magyarázza, hogy e témából ekkora kiterjedésű értekezés még nem született. Témaválasztásomban az vezérelt, hogy a kutatói és az előadói szempontok ötvözésével kíséreljem meg különböző interpretációs kérdések megválaszolását. Elemzésemben az is újszerű, hogy a különféle közreadásokat azon célból vetem össze, hogy azok a mű előadását hogyan befolyásolják. Schubert dinamikai jelzéseinek tekintetében ugyancsak nem született még átfogó tanulmány, különösen olyan nem, ami közvetlenül azoknak interpretációját célozza. Disszertációm elsőként elemzi Schubert rendhagyó, többszörösen összekapcsolt legato-ív használatát is.

#### **V. Az értekezés tárgyköréhez kapcsolódó tevékenység dokumentációja**

2005-ös szakdolgozatom témája Schubert C-dúr szimfóniájának motivikus és texturális felépítése.

Schubert zongoraművei közül koncerten a Wanderer-fantáziát (D 760), az első impromptu-sorozatot (D 899), a második sorozat (D 935) Nr. 4 f-moll impromptuját, a Három zongoradarabot (D 946), a H-dúr (D 575), C-dúr (D 840), a-moll (D 845), c-moll (D 958) és A-dúr (D 959) szonátákat, valamint négykezes variációkat és a C-dúr szonátát (D 812) játszottam. Műsorösszeállításaimban Schubert zongoraműveit olyan kontextusban törekszem megmutatni (például kortárs vagy huszadik századi művek környezetében), ami – a stílusjegyeiktől való elvonatkoztatás révén – kiemeli újszerűségüket. Diplomakoncertemen ezen indíttatásból vegyítem Schubert Három zongoradarabját Schoenberg Három zongoradarabjával (Op. 11).

DLA doctoral dissertation theses

Zsuzsanna Takáts

## Interpretation and notation in the late piano works of Franz Schubert

Thesis supervisor: Miklós Dolinszky

Franz Liszt Academy of Music  
Studies in Art and Cultural History  
Doctoral Program No.28

Budapest  
2014.

### I. Case history of the research

The main areas of my dissertation consist of the comparative discussion of different editions and the mapping of the notational habits of Schubert concerning dynamical indications. The professional literature does not yet know of a study of similar depth about the divergence of several editions. Roy Howat writes about the responsibilities of editors in general („Reading between the Lines of Tempo and Rhythm in the B flat Sonata, D960“ in Brian Newbould (ed.): *Schubert the Progressive. History, Performance Practice, Analysis*, 117. Aldershot, England: Ashgate Publishing Limited, 2003), and Walther Dürr illustrates this with pertinent examples („Notation and Performance: Dynamic Marks in Schubert’s Manuscripts“ in Brian Newbould (ed.): *Schubert the Progressive. History, Performance Practice, Analysis*, 39-40. Aldershot, England: Ashgate Publishing Limited, 2003). Moreover, Miklós Dolinszky, in the course of his presentation of certain notational characteristics of Schubert juxtaposes the solutions of Könnemann and NGA („Hitelesség és hagyományozás. Haydn- és Schubert-zongoraművek közreadói tapasztalatai“ in *Zenatudományi Dolgozatok* 1995-96, 83-97. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1998). David Montgomery also juxtaposes a range of editions in order to demonstrate different editorial interpretations of certain musical situations (*Franz Schubert’s Music in Performance. Compositional Ideals*,

*Notational Intent, Historical Realities, Pedagogical Foundations.* Monographs in Musicology No.11. New York: Pendragon Press, 2003).

The above mentioned studies do not, however, aim at a comprehensive picture, one that would necessitate analyses and interpretations of a great number of cases and editorial inclinations in a multitude of editions.

The professional body of literature pertaining to the notational system of Schubert is more considerable. Elizabeth Norman McKay („The Interpretation of Schubert's *Decrescendo* and Accent Markings“ in *Music Review* XXII (1961), 108-11. Cambridge: W. Heffer & Sons Limited, 1961) and Walther Dürr („Notation and Performance“, 46-47) both deal with the problem of Schubert's *decrescendo* hairpin vs. accent mark notation. In spite of Schubert's variable-size use of the *decrescendo* hairpin, McKay discusses the *decrescendo* and the accent phenomena separately. Her study is too brief, and takes the notational signs out of context (by citing only individual notes in her Examples) and, while she does refer to the autograph, she does not actually provide it as an example. For the above reasons, I am doubtful as to the relevance of her conclusions.

In his article Dürr states that Schubert, in all likelihood, did not himself distinguish between the two separate functions of the hairpin sign. In light of this statement, it is all the more confusing why NGA (of which Dürr is not merely one editor, but its chief editor) separates the two

functions, resulting in a reduction of Schubert's often giant hairpins to tiny accent marks. The sonata edition of Wiener Urtext also separates the two interpretations of the sign. Montgomery (*Franz Schubert's Music in Performance*, 80) nonetheless opines that such decisions are best left to the performer based on a case-by-case evaluation of the musical context (as long as the edition used bothers to reflect the distinct sizes of the hairpins found in the autographs). Kœnemann, Henle and the piano pieces edition of Wiener Urtext do in fact show the different hairpin sizes.

There is no comprehensive study yet about Schubert's use of dynamics. Dürr discusses the phenomenon of the anticipated notation („Notation and Performance“, 43), where a dynamical mark precedes the note in space to which it refers. Likewise, he calls attention to the distinct use of *diminuendo*. As a consequence, NGA treats *diminuendo* as a tempo indication. Dürr („Notation and Performance“, 39) discusses certain occurrences of doubled dynamical indications. His justification for them, however, remains restricted to their function as boundary markers and to their role in terms of the layout of the page. He does not discuss many different musical justifications for such doublings. Expert discussion about the various schubertian uses of *decrescendo* is also largely absent just as well as about the composer's use of dynamical indications to point at events that occur at different musical levels. Moreover, Alfred Brendel's rather disparaging remarks about Schubert's system of notating dynamics

are also unhelpful („Schubert’s Last Sonatas“ in *Music Sounded Out. Essays, Lectures, Interviews, Afterthoughts*, 132. London: Robson Books Ltd., 1991). Brendel attributes certain seeming inconsistencies of his dynamical markings to Schubert's lack of experience without recognizing the consistently local manner of their use in this composer's output.

## II. Sources

I have compared four modern editions: the piano sonatas and piano pieces of Neue Schubert Ausgabe, Wiener Urtext Edition, Henle Verlag, and the piano pieces of Könnemann Music Budapest, in all cases matching them with the first editions and the autographs. In some instances I made reference to the old complete edition as well. (A detailed bibliography of the autograph sources is given in the introduction of my thesis text, whereas in the appendix the reader finds a complete list of all referenced printed editions.) Apart from the scores, I also made use of articles by András Schiff and Roy Howat containing remarkable suggestions of interpretation not found in any printed edition (András Schiff: „Schubert’s piano sonatas: thoughts about interpretation and performance“ in Brian Newbould (ed.): *Schubert Studies*, 196. Aldershot, England: Ashgate Publishing Limited, 1998; Roy Howat: „What do we perform?“ In John Rink (ed.): *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*, 16. Cambridge: Cambridge University Press, 1995; and

„Reading between the Lines of Tempo and Rhythm in the B flat Sonata, D960“, 133).

## III. Methodology

In the first part of my study I compare several modern editions, tracing their different solutions back to the autograph. The goal of this comparison is to demonstrate the primary influence of the score's visual outlay on its interpretation, pointing out its power to alter the performance. In the second part, the discussion about Schubert's use of dynamic marks highlights important aspects of performance realization as well. My suggestion here is that these signs can only be interpreted with respect to their musical context. At the same time I bring together identical dynamic marks occurring in similar musical situations, thus opening the way towards a typology of certain marks. I emphasize nonetheless, that the aim of my method is not such a typology after all, as the very real and tangible inconsistencies of Schubert's notation may indeed render such an effort fruitless. In my writing I rather strive at showing how Schubert – far beyond the traditional use of dynamic marks – calls attention to a diversity of musical events, the actual interpretation of which at all times must vary according to the immediate musical context of his use of such marks. As Schubert's dynamic marks often touch upon the tempo, I considered it necessary to extend my discussion to the more general problems of tempo

in the composer's output. In this connection I endeavor to delineate notable changes in performance practice. Wherever feasible, I also refer to actual performances of outstanding pianists. By doing this I intended to demonstrate the inexhaustible variety of possible interpretations and musical solutions. On the whole, the composer's manuscript remains one of the most important points of reference in my dissertation. Its investigation is enlightening both in terms of comparing editions and in any analysis of Schubert's system of notating dynamics. Concerning the much contested topic of the decrescendo/accents hairpins, I first discuss the respective positions of various editions and extant literature before giving my own account based on the autograph, fully considering the actual musical context, and mindful of Schubert's habits in his notational solutions.

#### **IV. Accomplishments**

The comparison and evaluation of the different interpretations of various editions requires a blend of analytical and performance centric research. Perhaps this explains the absence of a large-scale study on this topic. In choosing this topic I attempt to offer answers on various questions of interpretation by unifying the approach of the researcher and the performer. What is also new in my study is that the comparisons of the different editions focus on their capacity to alter the musical rendering.

Neither is there a comprehensive study on the use of Schubert's dynamic markings aimed directly at their interpretation. My dissertation also attempts to discover the significance of Schubert's unique use of multiple interconnected slurs for the first time.

#### **V. Documentation of activities related to the dissertation**

The topic of my earlier 2005 thesis was the motivic and textural structure of Schubert's C-major symphony.

I have performed in recitals Schubert's Wanderer-fantasy (D 760), the first series of impromptus (D 899), the f-minor impromptu Nr.4 of the second series (D 935), the Three Piano Pieces (D 946), the B-major (D 575), C-major (D 840), a-minor (D 845), c-minor (D 958) and A-major (D 959) sonatas, as well as four-hand piano variations and the four-hand sonata in C-major (Grand Duo, D 812). More recently, I expose Schubert's works in my concert programs in such contexts (for example along with works from the twentieth and twenty-first centuries) that – transcending their stylistic marks – reveal their exceedingly progressive straits. It is out of such considerations that I plan to mix Schubert's Three Piano Pieces with Schoenberg's Three Piano Pieces Op. 11 in the program of my graduation recital.